

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

Departamento de Musicología



**EL CONCEPTO ESTÉTICO DE CLASICISMO MODERNO EN
LA MÚSICA ESPAÑOLA (1915-1939)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Ruth Piquer Sanclemente

Bajo la dirección de la doctora

María Nagore Ferrera

Madrid, 2011

ISBN: 978-84-694-6520-2

©Ruth Piquer Sanclemente, 2009

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA**

**EL CONCEPTO ESTÉTICO DE CLASICISMO
MODERNO EN LA MÚSICA ESPAÑOLA (1915 - 1939)**

TESIS DOCTORAL

RUTH PIQUER SANCLEMENTE

DIRECTORA: DRA. MARÍA NAGORE FERRER

MADRID 2008

A mis abuelos, Alfredo y María Antonia, Luis y María Magdalena

Vamos a ver cómo, en virtud de la fuerza misteriosa del espíritu secreto de nuestro arte, la música novísima es pura y simplemente la renovación de aquella otra por tantos siglos olvidada; pero renovación, resurrección de tal modo realizada, que al revivir aquel cuerpo que creíamos muerto, aparece adornado por toda la riqueza que el artificio ha acumulado durante tantos siglos, como si, obedeciendo a una mística aspiración, hubiese ido tejiendo una túnica preciosa con que revestir al cuerpo desnudo que había de resurgir radiante para nunca más morir.

Porque pese a los espíritus estrechamente conservadores, la música acabará apartándose día a día del academicismo, de la falsa retórica y de las fórmulas mezquinas, y los nuevos compositores –los que con más o menos fuerzas sientan latir en ellos el espíritu creador– seguirán los pasos de aquellos que han forzado la entrada del camino de verdad y libertad que conduce a la belleza pura, donde la música triunfa por sí misma.

Manuel de Falla, *Introducción a la música nueva*, 1916.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es resultado de un proceso de trabajo e investigación en el que son muchas las personas a las que debo mostrar mi gratitud sincera por su ayuda y sus ánimos en la ardua tarea.

En primer lugar quiero dar las gracias a mi directora de tesis, la Dra. María Nagore Ferrer por su constante supervisión, su exhaustiva revisión, su claridad, su “dardo” en la palabra, tan necesario y sus impulsos tenaces en el trabajo.

Esta tesis debe su origen a la labor paradigmática del Profesor Dr. Emilio Casares Rodicio, tanto a sus estudios reveladores y profundos sobre la música de la época aquí tratada, que suscitaron mi atención sobre aspectos apuntados en los mismos, como a su dedicación intensa a las investigaciones sobre el periodo.

Debo mi agradecimiento encarecido al Dr. Michael Christoforidis de la Universidad de Melbourne, que ha guiado con firme interés y dedicación muchos puntos del trabajo gracias a su conocimiento profundo de la figura de Falla y la música española de esta etapa. Mi estancia de investigación en la Universidad de Melbourne fue, gracias a él y su familia, provechosa y especial.

Asimismo quiero expresar al Dr. Javier Suárez-Pajares mi reconocimiento por su atención constante a mi investigación y a todos mis trabajos, sus ánimos continuos y esos esquemas que ayudaron a dilucidar la cuestión.

Debo mi gratitud a todos mis profesores de Historia y Ciencias de la Música. Todos ellos han apoyado con interés mis investigaciones y a su labor docente certera y generosa debo también el aprendizaje y el conocimiento conseguidos en los años de carrera y en estos años de beca F.P.U, que ha facilitado también el desarrollo de la investigación.

En especial, quiero nombrar a los doctores: Carmen Julia Gutiérrez, por aquellos impulsos a estudiar en Alemania, que en cierto modo me han traído hasta aquí, y por su atención y su ayuda siempre entregadas.

También a Cristina Bordas Ibáñez, por tantísimo aprendizaje de ella y de su labor.

A Marta Rodríguez Cuervo, por esos análisis tan aclaratorios y por enseñarme a entender a Tristán, y a Isolda, y otras muchas cosas. A Victoria Eli Rodríguez por aquel viaje a Cuba, aquellas clases de “Etno” y tantas conversaciones y consejos siempre preclaros. A Belén Pérez Castillo y Víctor Sánchez-Sánchez, por su ayuda con el trabajo y esas clases sobre Stravinsky. A Elena Torres Clemente por su ayuda, su apoyo y sus conocimientos. También a Álvaro Torrente, Julio Arce, Arturo Tello y Gerardo Arriaga, que siempre tuvieron palabras y consejos estupendos para el trabajo.

Con especial cariño dedico también este trabajo a Luis Iberní, que alentó especialmente mis críticas y escritos musicales. Siempre en mi memoria.

Son muchos los doctores, musicólogos e historiadores del arte que han ofrecido referencias y puntos de apoyo para esta tesis. Debo agradecer especialmente su ayuda a Consuelo Carredano, por su vasto conocimiento de la figura y la obra de Adolfo Salazar; a Francesc Cortés por esa inmersión en la crítica catalana, que facilitó tanto mis pesquisas. También a Alfonso de Vicente, Antonio González, Beatriz Martínez del Fresno, Carina Nandlal, Carlos Reyero, Carol A. Hess, Carlos Villanueva, Chistiane Heine, Eugenio Carmona, Gemma Pérez Zalduondo, Juan José Carreras, Hermann Danuser, Liz Kertesz, Louis Jambou, Luis Robledo, Yvan Nommick, Carlos Villar Taboada, Leopoldo Neri, Samuel Llano.

A la Dra. Isabel Rodríguez López por su cariño, su ayuda en todos los aspectos, el impulso ofrecido y por su labor investigadora y docente. También por las pautas y el papel pautado y un genial viaje a Corfú.

A Adelaida Muñoz Tuñón por su apoyo con aquel artículo y esos consejos tan valiosos, a Yolanda Acker, sus trabajos sobre Ernesto Halffter y su introducción sobre los *aussies*, y a Judith Ortega, por su ayuda en el ICCMU.

La facilidad de acceso a los fondos de la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca y Hemeroteca de Cataluña, Fundación Juan March, Archivo Manuel de Falla, Bibliothèque Nationale de France, y la encomiable profesionalidad de su personal, han facilitado el trabajo en todas sus fases.

Debo también corresponder a los fructíferos debates surgidos en el contexto del Seminario de Estética y Teoría Musical (SEHAM) y los encuentros en Sedano, donde la discusión abrió nuevas perspectivas en mi enfoque. También a la directoras del Seminario Internacional Complutense *Música y Cultura en la Edad de Plata* (1915-1939), María Nagore Ferrer (UCM) y M^a Antonia Virgili Blanquet (UVA), y a sus comités organizador y científico, así como a todos los participantes en este evento, que aportó tanto a los estudios sobre el periodo.

A mis compañeros del Grupo de Iconografía Musical, UCM. Por todo el trabajo realizado y el aprendizaje con y de ellos, por esos buenos viajes y momentos.

Ha sido crucial igualmente la compañía y la ayuda de mis compañeros de doctorado y “de beca” y nuestras tantas conversaciones sobre los “estados de la cuestión”: entre ellos Lidia Lorite, Sabina Sánchez de Enciso, Gorka Rubiales, Matías Isolabella, José María Domínguez, José Antonio Gutiérrez.

Quiero dedicar unas líneas con efusividad y cariño a:

Laura de Miguel Fuertes por lo mucho compartido en nuestro catálogo “del Teatro Real” y lo que queda por compartir, Inmaculada Matía Polo “de Inzenga” por esa sonrisa y sus palabras siempre reconfortantes, Sonsoles Hernández Barbosa, por las conversaciones telefónicas tan simbolistas, Ana Carvajal por su cariño y su personalidad tan generosa y especial, a Fátima Bethencourt por esos ratos en la Nacional y arreglar juntas un poco el mundo, a Leticia Sánchez de Andrés y Laura Sanz García por sus fantásticos trabajos y su aliento constante. A todas ellas no sólo por su amistad, sino porque me han enseñado muchísimo con sus trabajos e ideas.

Mi familia ha soportado también el peso de esta tesis y a ellos expreso mi gratitud más sentida por comprender mis momentos de ausencia y estar conmigo hasta el final.

A mis padres, Alfredo y Maite, por enseñarme el valor de la cultura, pero sobre todo la importancia de la generosidad y la humildad.

A la familia Suárez-Mojón por animarme y confortarme.

A mis amigos, que han sabido comprender mi dedicación y me han alentado: Mario, Irene, Rafa, Marta, Borja, Anita, Laura, Nacho, Carlos, Susana, Andrés, Ana, Pedro, Esther, Juanma, Lluís, Carlos P., Enrique y Miguel Ángel.

A Valentín, por Todo.

Ruth Piquer Sanclemente, Madrid, 2008

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	p. 15
Objetivos e hipótesis de investigación	p. 15
Estructura y metodología	p. 19
Estado de la cuestión	p. 27
PRIMERA PARTE. EL CLASICISMO MODERNO: CUESTIONES CONCEPTUALES. PREMISAS HISTÓRICAS Y ESTÉTICAS	
I. EL CONCEPTO DE NEOCLASICISMO EN LA MÚSICA Y SU PROBLEMÁTICA	p. 41
1. Definiciones	p. 41
2. Orígenes del neoclasicismo musical en Europa: Francia	p. 47
2.1. El fin de siglo y la etapa anterior a la Primera Guerra Mundial ...	p. 48
La Sociedad Nacional de Música y el <i>Neoclassicisme</i> como antagonista.	p. 49
La <i>École Romane</i> y el <i>Nouveau Classicisme</i>	p. 50
La Schola Cantorum	p. 51
2.2. Tras la Primera Guerra Mundial	p. 54
Intelectualidad, Universalidad y Clasicismo	p. 56
Maurice Ravel	p. 58
Erik Satie	p. 58
Jean Cocteau	p. 60
Los Seis	p. 61
3. El neoclasicismo en otros países	p. 61
3.1. Italia	p. 62
3.2. Alemania	p. 62
3.3. Estados Unidos	p. 65
4. Igor Strawinsky, paradigma del neoclasicismo	p. 66
4.1. Lecturas historiográficas sobre el neoclasicismo de Strawinsky ..	p. 66
Schoenberg-Strawinsky	p. 66
<i>Le Sacre du Printemps</i>	p. 68
Vanguardia y Ballets Russes	p. 69
<i>Pulcinella</i>	p. 69
<i>Octeto</i> y otras obras.....	p. 70
4.2. La estética musical de Strawinsky	p. 72
Ideas estéticas e influencias	p. 72
El arte como inteligencia	p. 76
El neoclasicismo	p. 76
4.3. Strawinsky en la crítica de los años veinte y treinta	p. 77
La configuración del neoclasicismo strawinskyano	p. 77
La relación con las vanguardias artísticas: primitivismo, cubismo clasicista y constructivismo	p. 82

II. LA CONFLUENCIA DE NOVECENTISMO Y VANGUARDIA EN EL <i>CLASICISMO MODERNO ESPAÑOL (1906-1939)</i>	p. 89
1. El Novecentismo: antecedentes ideológicos	p. 89
1.1. Noucentisme y Novecentismo	p. 89
1.2. Rasgos generales del Novecentismo	p. 91
1.3. El Noucentisme catalán. Los postulados del clasicismo noucentista	p. 93
2. Eugenio d'Ors y José Ortega y Gasset	p. 96
2.1. Eugenio d'Ors	p. 96
Clasicismo	p. 96
Pintores clásicos	p. 100
Clasicismo y música	p. 102
2.2. José Ortega y Gasset	p. 103
Ideas sobre el arte	p. 104
Lo clásico	p. 105
Música	p. 108
3. El Clasicismo moderno en las artes plásticas, literatura y música	p. 109
3.1. Vanguardia y Movimiento Moderno	p. 109
3.2. Las artes plásticas	p. 111
Sobre el concepto de clasicismo	p. 111
1906 - 1917: primitivismo, cubismo y clasicismo	p. 112
1918 - 1925: El retorno al orden	p. 116
La Exposición de Artistas Ibéricos y la polémica sobre el neoclasicismo y el retorno al orden	p. 125
Del final de la década a la Guerra Civil: el retorno al “asunto”	p. 128
3.3. El clasicismo moderno en la literatura	p. 132
Los primeros signos de clasicismo y retorno al orden. Ultraísmo	p. 133
Horizonte clasicista	p. 134
La posibilidad de la poesía pura. Horizontes surrealistas	p. 138
Cocteau, Lorca y Góngora en el final de la década	p. 141
3.4. <i>Nuevo Clasicismo, Neoclasicismo y Clasicismo Moderno</i> en el pensamiento musical	p. 144
El término <i>Neoclasicismo</i> en la <i>Revista Musical Hispanoamericana</i> , <i>España, El Sol</i>	p. 144
De Ravel y Strawinsky a Falla y Ernesto Halffter	p. 147
Asentamiento, multiplicidad semántica y discusión del concepto	p. 150
Los años treinta: recapitulaciones e influencias	p. 155

SEGUNDA PARTE. COMPONENTES ESTÉTICOS DEL CLASICISMO MODERNO EN EL PENSAMIENTO MUSICAL ESPAÑOL

III. CONCEPTOS ESTÉTICOS PRINCIPALES	p. 163
1. Música y arte nuevos	p. 163
1.1. La idea de arte nuevo	p. 163
1.2. Sobre el concepto de Música Nueva	p. 165
Música nueva en España. Del impresionismo al neoclasicismo	p. 166
Arte nuevo y arte del pasado. Falla y Ortega	p. 168
El concepto de música nueva en la crítica española de los años veinte	p. 171
El mito de la nueva música	p. 176
2. Pureza y objetividad	p. 179
2.1. Objetividad	p. 179
Significados	p. 179
Música objetiva	p. 181
2.2. Equilibrio entre Forma y Contenido: Belleza formal	p. 186
De Hanslick a Boris de Schloezer	p. 186
La cuestión de la forma	p. 188
2.3. Pureza y Depuración	p. 197
Sobre el concepto de arte puro	p. 197
El concepto de música pura en Falla	p. 199
La crítica: aplicación de los conceptos de pureza y depuración	p. 201
Perfiles netos y plasticidad	p. 203
Strawinsky y Falla	p. 207
Pureza racial: Nobleza, austeridad, espiritualidad	p. 210
Hacia los años treinta: alejamiento del ideal de pureza	p. 213
2.4. Deshumanización: desnaturalización, desrealización	p. 218
3. El sentido intelectual del arte nuevo	p. 221
3.1. La importancia de las clases intelectuales. Intelectualismo	p. 221
3.2. Inteligencia y Clasicismo, Constructivismo musical	p. 223
Música intelectualista, inteligente y clasicista	p. 224
La realización formal de la inteligencia clásica	p. 228
Cubismo, surrealismo y música	p. 231
Referentes constructivos de la música: Barroco y Preclasicismo. Bach y Ravel.	p. 236
3.3. La impopularidad del neoclasicismo	p. 239
Ortega y Gasset y Strawinsky	p. 239
Minoría selecta y neoclasicismo	p. 243
3.4. Metáfora	p. 249
De Ortega al neoclasicismo metafórico	p. 250
3.5. Ironía y humor, valores clásicos	p. 255
Conceptos	p. 255
De Ravel, los Seis y Satie a <i>Sinfonietta</i> de Ernesto Halffter	p. 257
El humorismo de Strawinsky, antítesis del español	p. 262

4. La aspiración a lo universal	p. 265
4.1. Gesto, Pantomima, y Estilización	p. 265
La importancia de la nueva estética teatral	p. 266
La repercusión estética de los Ballets Russes	p. 269
De <i>El Amor Brujo</i> a <i>El Corregidor y la Molinera</i> : Pantomima y Gesto	p. 271
De <i>El Sombrero de tres picos</i> a <i>El Retablo de Maese Pedro</i> : Estilización y Sinfonía plástica	p. 276
4.2. Esencialismo: primitivismo y sencillez	p. 285
Lo primitivo	p. 285
Sencillez, simplicidad y clasicismo	p. 288
Austeridad sonora	p. 293
4.3. Sobre el concepto de universalidad	p. 295
La trayectoria del concepto	p. 297
Los años veinte y treinta	p. 298
5. Latinidad y Mediterraneidad	p. 305
IV. EL CLASICISMO MODERNO FRENTE AL IMPRESIONISMO Y EL ROMANTICISMO	p. 313
1. Impresionismo	p. 313
1.1. La muerte de Debussy	p. 315
1.2. ¿El declive del Impresionismo?	p. 316
1.3. En torno a Debussy	p. 319
2. Romanticismo	p. 325
2.1. Antiwagnerismo y antigermanismo	p. 326
2.2. El rechazo a los postrománticos: de Strauss a Schoenberg	p. 329
2.3. Clasicismo y romanticismo, categorías complementarias: Beethoven, Chopin, Liszt, Grieg	p. 334
2.4. La dicotomía clásico-romántico y su repercusión en el concepto de Neoclasicismo	p. 339
2.5. 1930: Un nuevo romanticismo	p. 345
V. RETORNOS Y VUELTA AL PASADO. VÍNCULOS CON EL CLASICISMO MODERNO	p. 353
1. La cuestión de los retornos en España	p. 354
2. El siglo XVIII como ideal	p. 359
2.1. La contraposición entre los siglos XVIII y XX y el concepto de estilo	p. 360
2.2. Unión de lo antiguo y lo nuevo: repertorios del XVIII	p. 364
2.3. El ideal sonoro del XVIII en la Orquesta Bética de Cámara	p. 366
3. El Clavecinismo	p. 367
3.1. El repertorio para clave en los primeros años del siglo XX	p. 368
3.2. El pensamiento en torno al clave: la crítica; los escritos de Wanda Landowska y Joaquín Nin y su repercusión	p. 370
4. Scarlattismo y dieciochismo: Domenico Scarlatti y el Padre Soler	p. 383
4.1. Scarlatti a través de Falla	p. 384
4.2. Falla y Scarlatti en el espejo	p. 385
4.3. Neoscarlattismo y españolismo	p. 388

5. El retorno a Bach	p. 394
5.1. La recuperación de Bach	p. 395
5.2. La reflexión sobre el retorno a Bach	p. 396
6. Mozart como retorno	p. 400
7. Estructuras del XVIII y sinfonismo	p. 406
8. La música anterior al XVIII: tradición culta y tradición popular	p. 412
8.1. Investigación musicológica y necesidad histórica	p. 412
8.2. Pedrell a través del Clasicismo Moderno	p. 416
8.3. Los grandes polifonistas: Tomás Luis de Victoria y Antonio de Cabezón.....	p. 420
9. El nexo entre tradición popular y culta	p. 421
9.1. Antecedentes	p. 423
9.2. Síntesis clasicista de lo culto y lo popular: en torno al Cante Jondo	p. 425
9.3. El clasicismo muy cerca del folclore	p. 427
10. Guitarra y vihuela: retornos y vínculos entre lo culto y lo popular	p. 431
10.1. Un renacimiento de la guitarra	p. 431
10.2. Los vihuelistas y su difusión: Emilio Pujol y Regino Sainz de la Maza	p. 436
11. La imagen de Castilla a través de los retornos	p. 442
11.1. La revalorización de Castilla	p. 442
11.2. El Quijote	p. 443
11.3. <i>El Retablo de Maese Pedro</i> y el <i>Concerto</i> de Falla, paradigmas de lo castellano	p. 446
11.4. Religiosidad y espiritualidad de Castilla	p. 449
12. Una estética “monumentalista”	p. 453
13. Vínculos literarios y artísticos de los retornos	p. 457
13.1. Góngora	p. 457
13.2. El Greco.....	p. 460
13.3. Goya	p. 461

EPÍLOGO

VI. EL CONCEPTO DE NEOCLASICISMO MUSICAL A PARTIR DE LOS AÑOS CUARENTA: LECTURAS HISTORIOGRÁFICA

1. Los años cuarenta: permanencias	p. 465
2. Los años cincuenta a setenta: sociología de la música e importancia del enfoque historicista	p. 473

VII. NACIONALISMO, VANGUARDIA Y

CLASICISMO MODERNO

1. ¿Un concepto de vanguardia?	p. 479
1.1. Utilización del término vanguardia en los escritos de la época	p. 480
1.2. Filiación de Clasicismo Moderno y Neoclasicismo con los movimientos de vanguardia: La importancia del cubismo y el surrealismo	p. 484
1.3. Strawinsky-Picasso-Falla	p. 486
1.4. <i>Pulcinella</i> y <i>Maese Pedro</i> o la comparación Falla-Strawinsky	p. 487
1.5. Conclusión	p. 492

2. La cuestión nacionalista	p. 496
2.1. Nacionalismo y Neoclasicismo: correspondencias	p. 496
2.2. Conclusión	p. 498
CONCLUSIONES	p. 502
FUENTES	p. 511
BIBLIOGRAFÍA	p. 553
APÉNDICES DOCUMENTALES	p. 569

INTRODUCCIÓN

Objetivos e hipótesis de investigación

La finalidad de este trabajo es el estudio de los principales conceptos y premisas estéticas y filosóficas que entre 1915 y 1939 configuraron en el pensamiento español la tendencia denominada *Clasicismo moderno o Neoclasicismo*.

A pesar de ser un término utilizado con frecuencia y asentado en la historiografía, implica una problemática de significado aún por analizar. La complejidad estética que conllevan la música y el arte en el periodo elegido y los estudios que la musicología ha ofrecido sobre el mismo han suscitado la necesidad y el interés del presente estudio que se dirige a analizar el concepto de Neoclasicismo en su contexto cultural y en diferentes disciplinas –artísticas, literarias y musicales–, permitiendo una comprensión global, y resaltando a la vez sus diferencias y similitudes conceptuales así como las causas de su convención -y por tanto también ambigüedad- historiográfica. En mi trabajo de investigación para la obtención del DEA presentado en el año 2004 ya apunté algunos aspectos de esta perspectiva que abrieron nuevas preguntas y algunas respuestas a un tema poco tratado en la musicología española¹.

Tanto en lo musical como en otras áreas disciplinares se encuentran diferentes significados para dicho término, dependientes en muchos casos del contexto temporal y geográfico, lo que conlleva ambigüedad a la hora de su definición y su inclusión como tendencia en el siglo XX, si se quieren extrapolar a un contexto estético común. Sin embargo existen sustentos ideológicos comunes ineludibles que indican “un movimiento artístico muy generalizado que atañe a otras artes. Hay en la misma época una evolución de la pintura que tiende hacia la formalización, incluso lo que pervive del cubismo se hace más estructural, la hay en la arquitectura y, desde luego, en la literatura”². Esto implica la consideración de rasgos estéticos, denominaciones, terminologías colindantes y afines que complican la delimitación y acotación terminológica aún más, si bien permiten una perspectiva global sobre un planteamiento estético interdisciplinar. En esta premisa reside la dificultad de este acercamiento y a la vez su novedad.

La utilización del término *Neoclasicismo* contiene una paradoja a priori dada su utilización en la historia del arte para designar ciertas corrientes artísticas del siglo XVIII. Además, en la misma apropiación del término por parte del XX encontramos numerosas contradicciones en tanto su aplicación comprende todo el siglo y contiene referencias dispares que se nutren de diversas fuentes e ideologías, y que muchas veces

¹ PIQUER SANCLEMENTE, Ruth: *El concepto de Neoclasicismo musical en España (1915-1936)*, Trabajo de Investigación para la obtención del DEA, (no editado), Dpto. Historia del Arte III, UCM, 2004.

² MARCO, Tomás: *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, Fundación Autor, 2002, p. 222.

no responden a la acotación de “neo” ni a la de “clasicismo”, ni tampoco a una correspondencia estética con el siglo XVIII ni con la antigüedad clásica.

Para esta investigación, no obstante, basándonos en la bibliografía general sobre el tema y en las recientes aproximaciones de la musicología a la problemática del término y del concepto, mantenemos la utilización, respondiendo también a la convención historiográfica española, del término *Neoclasicismo*, prefiriendo sin embargo la expresión *Clasicismo moderno* libre de las confusiones con el neoclasicismo artístico del XVIII y las connotaciones peyorativas del término utilizado en la Francia de finales del XIX.

El planteamiento anterior lleva a establecer una serie de objetivos en este estudio:

- Señalar las diferentes acepciones de *Clasicismo moderno* y *neoclasicismo* en la etapa tratada, la terminología afín utilizada, y los diferentes significados que se le otorgan, lo cual llevará a determinar una serie de rasgos estéticos, filosóficos e ideológicos.
- Analizar la influencia de las corrientes europeas en estos significados.
- Establecer los rasgos propios de la tendencia en España.
- Determinar la relación con otras disciplinas artísticas y los elementos estéticos comunes en el discurso.
- Aclarar la posible inserción del neoclasicismo musical en las tendencias de vanguardia o su carácter vanguardista si es que lo posee³, y por otra parte dilucidar hasta qué punto el neoclasicismo es una construcción –respondiendo a los intereses de ciertas vertientes críticas o ideológicas- basada en criterios tomados del pensamiento de vanguardia.
- Estimar su valoración como concepto en décadas posteriores a su aparición, su desarrollo y proyección en la historiografía musical española.

Una investigación detallada sobre el neoclasicismo en España llevaría a considerar el análisis de las manifestaciones artísticas y la música española durante toda la primera mitad del siglo XX, si partimos de la premisa de que el neoclasicismo se extendió durante todo este periodo, e incluso desde una perspectiva general más allá de esa etapa y hasta la actualidad. El proceso de conformación de muchos movimientos de este periodo, los llamados *ismos*, fue larga, como muchas de las poéticas artísticas de la primera mitad de siglo XX, y muchas de ellas fueron en sí más una evolución continua o un proceso que una fórmula⁴. Por ello lo interesante de esta aproximación es poder observar y determinar el origen conceptual de lo que se constituirá en tendencia con posterioridad.

Por otra parte situar un estudio de esta índole en la década de los años veinte como única etapa de origen y desarrollo del neoclasicismo sería limitado y erróneo. La renovación artística y musical de España en dicha década se ve condicionada por presupuestos estéticos originados en el siglo XIX, la presencia del entorno nacionalista-

³ Aceptamos aquí la utilización de este término por una cuestión de estandarización de significado, refiriéndonos con el mismo a las corrientes de renovación de las dos primeras décadas del siglo XX en arte, literatura y música, de acuerdo a convenciones historiográficas que iremos viendo en este trabajo, pero constatando la validez de denominaciones menos comprometidas como *Movimiento Moderno* o *Modernidad*, de procedencia anglosajona.

⁴ CARMONA, Eugenio: “El arte nuevo y el “retorno al orden”, 1918-1926”, *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp. 47-59.

crítico y la impermeabilidad de los circuitos de lectura popular a los circuitos vanguardistas: “de ahí que la vida cultural española de los años veinte y treinta diera a los visitantes extranjeros una sensación simultánea de anacronismo y tradicionalismo con modernidad, y que esa ambivalencia se diera en los jóvenes –Lorca es un ejemplo– sin que se quebrantara en demasiadas ocasiones esa imagen de “generación acumulativa del 98” que acuñó el profesor Vicens Vives”⁵.

Dentro de esa síntesis entre el espíritu noventayochista y la modernidad, Mainer ha apuntado que España experimentó una expansión desde 1914 que prepararía el camino para las manifestaciones artísticas más importantes de los años veinte, e incide en los reajustes de la posguerra de 1918, económicos, políticos, sociales y culturales. Los españoles vivieron la inestabilidad ideológica y la prosperidad económica propias de los países neutrales. Esta puede ser una de las causas de “un anhelo de simplicidad”, de pureza, de retorno, de “marcha atrás ante la catástrofe de la sociedad industrial del capitalismo avanzado”. “La España rural se incorpora a la historia y a la actualidad colectivas” en una suerte de cosmopolitismo, de “síntesis orteguiana”, frente al institucionismo del noventayocho⁶.

Este estudio considera estas apreciaciones y parte no sólo del acontecer de importantes hechos para la música y el arte en dichas fechas sino también de la aparición de escritos fundamentales para la filosofía y pensamiento general y para el arte y la música en particular. En estos años surgieron conceptos relevantes para etapas posteriores, y para la propia conformación estética del neoclasicismo. España se situó al lado de Francia en la ideología y la cultura artística y musical.

El año 1915 inauguró una etapa de discusión y renovación en la música española⁷. De esta fecha partimos, teniendo en cuenta la importancia de la misma para el desarrollo de la música nueva, la vuelta de Falla, sus conferencias, esenciales para este estudio, la creación de la Sociedad Nacional de Música, con el estreno de obras de Victoria, Morales, Soler y Scarlatti, la creación de la Orquesta Filarmónica de Madrid que aunaba repertorio nuevo y antiguo. Se inició un proceso cuyo esplendor tuvo lugar en los años veinte y cuyo guía estético fue el crítico y compositor Adolfo Salazar⁸. Sus escritos, junto con la obra y el magisterio de Falla guiaron el pensamiento musical del momento⁹.

Queremos señalar aquí la ambigüedad implícita en la denominación *años veinte*, que sin embargo utilizamos y se utiliza en la mayor parte de estudios sobre el periodo. A pesar de que en la citada década se produjeron una serie de manifestaciones culturales

⁵ Por otra parte la posguerra, a partir de 1918, precipitó el auge de la idea de lo nuevo y la necesidad de renovación en la que se sintetizaron propuestas anteriores con innovaciones de vanguardia “en un nacionalismo unido a un misticismo superador” MAINER, José Carlos: *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 183-234.

⁶ *Ibíd.*

⁷ CASARES RODICIO, Emilio: “La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, pp. 313-322.

⁸ CASARES RODICIO, Emilio: “Adolfo Salazar y el grupo de la generación de la República”, *Cuadernos de Música*, núm. 1, 1992, pp. 7-27; CASARES RODICIO, Emilio: “Adolfo Salazar o el espíritu regeneracionista de la música española”, *Cuadernos de Música*, núm. 2, 1992, pp. 87-109.

⁹ Salazar fue secretario de la Sociedad Nacional de Música desde 1914, secretario y presidente de la sección de Música del Ateneo de Madrid entre 1914 y 1922, y secretario de la Junta Nacional de Música y Teatros de la Segunda República.

de suma importancia, la etapa, como señala Díaz Plaja¹⁰, ha de considerarse desde los años anteriores a 1920, especialmente desde el ángulo de inflexión de 1917 con la crisis obrerista, que se cierra en 1923 con la aparición de la dictadura. Dicho periodo es el que este especialista llama “los años veinte”, un periodo que según él cercenó el interés social y político y ciñó la vida intelectual al esteticismo y *culturalismo*, así como a la acotación y definición de sus términos¹¹.

Por su parte Josep Pijoan ha señalado un proceso de investigación artística y científica muy profundo y mucho más longevo, cuyo desarrollo cubrió la etapa entre la posguerra de 1918 y 1939¹². Mainer delimita el final de la llamada Edad de Plata también en esta fecha.

El análisis del concepto de neoclasicismo permitirá dilucidar cuestiones como ésta de las etapas, en la medida en que el desarrollo de los discursos estéticos se puede tomar como estimador de los culturales. En algunos estudios se ha señalado que la dictadura de Primo de Rivera incidió directamente en el pensamiento estético, que el orden impuesto tuvo que ver con el origen la estética neoclasicista¹³. A lo largo de esta tesis se mostrará, relativizando esta opinión, la complejidad del neoclasicismo y sus significados como resultado de un periodo amplio de renovación que no tiene su origen en 1923.

Después de esta fecha se inició, por el contrario, un proceso de discusión de ciertos valores estéticos y de progresiva disolución de sus fundamentos ideológicos, lo que ha llevado a diferenciar los años veinte del periodo que se abre poco antes de la instauración de la segunda República:

Parece, no obstante, que se puede establecer una clara divisoria en torno a la crisis financiera mundial de 1929: para los llamados *happy twenties* quedaría la alegría inicial del descubrimiento de la vanguardia. El testimonio de un mundo banal y apresurado. Y para los hoscos *thirties* quedaría la aguda crisis de identidad –¿qué es el arte?– ¿cuál es su finalidad?– junto al predominio de los valores del compromiso sobre los puramente eutrapélicos que podrían caracterizar la década precedente¹⁴.

La proclamación de la República ahondó en la crisis que venía gestándose en el ideario vanguardista: el asentamiento político y la investigación surrealista dejaban de lado el debate sobre las corrientes anteriores, o bien lo resolvían, como veremos. Esto se debió también, como señala Jaime Brihuela, al cuestionamiento de las relaciones entre sociedad y producción artística y su repercusión como conflicto entre “arte puro” y “arte social”¹⁵. Es necesaria, por tanto, también la aclaración de la relación entre el neoclasicismo y las políticas desarrolladas en el periodo de entreguerras¹⁶.

¹⁰ DIAZ PLAJA, Guillermo: *Estructura y sentido del Novecentismo Español*, Madrid, Alianza Universidad, 1975, p. 56.

¹¹ *Ibidem*, p. 115. El término *culturalismo* remite al filósofo alemán Dilthey (1833-1911) y a su doctrina así denominada, que influyó en Ortega y Gasset. Según Dilthey, el estudio de las ciencias humanas supone la interacción de la experiencia personal, el entendimiento reflexivo de la experiencia y una expresión del espíritu en los gestos, palabras y arte. Dilthey razonó que todo saber debe analizarse a la luz de la historia; sin esta perspectiva el conocimiento y el entendimiento sólo pueden ser parciales.

¹² PINJOAN, Josep: “La obra nueva”, *Revista de Occidente*, núm. 8-9, 1963, p. 374.

¹³ PALACIOS NIETO, María: *El Grupo de los Ocho y la música en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1931)*, Tesis Doctoral, Madrid, UCM, 2006, p. 15.

¹⁴ MAINER, José Carlos: *Op. cit.*, pp. 183-234.

¹⁵ BRIHUEGA, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 25.

¹⁶ SILVER, Kenneth E.: *Esprit de corps. Vers le retour à l'ordre: the art of the Parisian avantgarde and the first World war, 1914-1925*, Princeton, 1989.

Nuestro período de estudio se cierra en el año 1939 como fecha de dispersión de los principales grupos y protagonistas intelectuales de las décadas anteriores así como de desaparición de publicaciones esenciales y declive de los conceptos de vanguardia desarrollados en los años anteriores. No obstante, aunque este trabajo se centra en torno al origen, causas y primer desarrollo del neoclasicismo, consideramos necesario estudiar en posteriores trabajos el mismo como tendencia estilística, asentada en la práctica musical española a partir de los años treinta.

Mainer señala que “aunque el cultivo de la nueva literatura –de la nueva pintura y de la nueva música– creó una suerte de descentralización artística a nivel peninsular, Madrid siguió ejerciendo un evidente predominio en esos campos”¹⁷. Es, pues, inevitable y a la vez necesario acudir a aquellas instituciones, centros, publicaciones, pensadores y compositores que crearon el foco de renovación en Madrid e influyeron en otros lugares de España. Era en Madrid donde se unieron las diferentes generaciones y actitudes vanguardistas:

En Madrid se planteaban una serie de actitudes generacionales. Mezcla de comportamientos detonantemente modernos, y de cierta displicencia de *scholars* bromistas. Combinación de populismo entusiasta y un innegable cosmopolitismo. Pasión por la pureza –y hasta por la trivialidad del arte– y adhesión emocional a los principios del reformismo burgués. Reflejos eruditos y espontaneidad creadora¹⁸.

Con todo, teniendo en cuenta la diversidad semántica del concepto de neoclasicismo se ha abarcado no sólo el núcleo de Madrid que lideraron Salazar y Juan José Mantecón, sino otras áreas, especialmente Cataluña, por la importancia y trascendencia del noucentisme y otras publicaciones no exclusivamente madrileñas o catalanas.

Estructura y metodología

El núcleo de este trabajo es el estudio de las ideas estéticas, los conceptos, a través de los escritos de los principales autores y protagonistas del periodo. Por ello el grueso del trabajo se centra en el análisis de rasgos o aspectos estéticos deducidos de dicho estudio y que afectan a la propia estética del neoclasicismo musical, y que sin embargo son rasgos comunes a otras tendencias y forman parte de los aspectos generales de la renovación artística española en la época: arte nuevo, objetividad, pureza, vanguardia, universalidad, castellanismo, cultura mediterránea y latinidad, *deshumanización*, *retornos*, tradición culta y popular, ironía, etc. A ellos asociados aspectos formales, estructurales y estilísticos concretos: “el peso de lo formal, del lado formal, del lado fabril de la música; *revival* de formas absolutas, cuarteto, sonata, sinfonía, y formas barrocas [...]. Vuelta al XVIII como lugar de inspiración; textura lineal transparente, con un contrapunto disonante en contra de romanticismos, huida de cromatismos y armonías postwagnerianas, color instrumental refinado”¹⁹.

¹⁷ MAINER, José Carlos: *Op. cit.*, p. 220.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ CASARES RODICIO, Emilio: “La música española hasta 1939 o la restauración musical”, *España en la música de Occidente*, (coord. por Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, José López-Caló), vol. 2, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, p. 312.

No nos limitaremos a señalar esos aspectos estéticos concretos, sino que observaremos sus connotaciones, orígenes, contextos, concomitancias con otros conceptos estéticos y matices.

Para entender ésto es necesario analizar algunos aspectos previos que implicarán un mejor estudio y comprensión de esos conceptos estéticos. En primer lugar las definiciones, aproximaciones y puntos problemáticos planteados en los principales estudios sobre este tema. Acotar términos y conceptos a nivel general permite una mejor aproximación al objeto de estudio en España. Por ello a continuación se explica el origen del discurso neoclasicista en Francia desde finales del siglo XIX, señalando sus filiaciones con la vanguardia artística -cubismo principalmente- y literaria, aspecto fundamental por la influencia que tuvo en Europa y de modo especial en España. El análisis pormenorizado del discurso del neoclasicismo francés permite poner en paralelo estas ideas con la realidad española. Se aborda también brevemente el neoclasicismo en otros países como Italia, Alemania y Estados Unidos para terminar deteniéndonos con más detalle en la figura de Strawinsky, imprescindible en un estudio sobre el neoclasicismo por el impacto de su pensamiento, su obra compositiva y la recepción de ésta en la crítica, de la que se infieren muchos conceptos que afectan al desarrollo del neoclasicismo musical. Este apartado permitirá ubicar y definir el neoclasicismo español y ver sus particularidades, su importancia y/o repercusión.

Eugenio Carmona ha afirmado que “las vanguardias se identificaron en España preferentemente con el cubismo, el futurismo y el simultaneismo, y el retorno al orden, que más que como un lugar de transición fue estimado como un esfuerzo de síntesis en el que tanto novecentistas como vanguardistas pudieron llegar a reconocerse”²⁰.

Efectivamente, el desarrollo del neoclasicismo o clasicismo moderno en España no se puede tratar sin sentar las bases de la denominada corriente novecentista y sus principales figuras. D’Ors al trasladarse a Madrid (lo que ha sido poco valorado), sitúa en la capital del estado la presencia crítica constante de unos valores éticos y estéticos, desvinculados ya de su misión política, que contribuyeron decisivamente a la dinámica de novecentismo y vanguardia. Las ideas del noucentisme y del novecentismo, fundamentalmente a través de Eugenio d’Ors y José Ortega y Gasset, repercutieron de manera considerable en la renovación artística y musical de los años veinte y treinta y especialmente en la ideología neoclásica, y han de ser relatadas destacando aquellos aspectos que conciernen a posteriori a la definición del neoclasicismo. Por ello se destaca la noción filosófica de lo clásico en el novecentismo y sus vínculos ideológicos. De la misma manera se relativizará su influencia matizando aquellos aspectos que diferencian sus concepciones con las de otros protagonistas de la época.

Tras esta visión general sobre novecentismo y su repercusión ideológica en la renovación estética, es preceptivo introducir dos apartados que sitúen las nociones de neoclasicismo y *retorno al orden* en las artes plásticas y en la literatura, viendo su origen y desarrollo en el contexto español de las tres primeras décadas del siglo XX. Estos apartados son fruto del análisis exhaustivo de las principales publicaciones de la época sobre arte y literatura.

²⁰ CARMONA, Eugenio: “El arte nuevo y el “retorno al orden”, 1918-1926”, *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp. 47-59.

Con todo ello se pretende ofrecer un panorama en el que el pensamiento musical participa y con el que interactúa, para abordar también de forma más clara el análisis de las principales ideas estéticas en lo concerniente a la música. Esto es especialmente claro en algunos temas estéticos que tienen una importancia sustancial para este trabajo puesto que han sido relativamente olvidados por los principales relatos estéticos sobre el periodo, aún más en lo concerniente al neoclasicismo español. Esto es especialmente claro en algunos temas estéticos que tienen una importancia sustancial para este trabajo puesto que han sido relativamente olvidados por los principales relatos estéticos sobre el periodo, aún más en lo concerniente al neoclasicismo español.

Uno de ellos es la cuestión de la *estilización* de la tradición popular, con un antecedente claro en el impresionismo y que adquiere especial significación en la tendencia neoclasicista a través de la influencia plástica y musical de los Ballets Russes y su constante presencia en España. Es pertinente acudir a aquellos textos y críticas que relatan la influencia de los Ballets, en especial de la obra de Strawinsky y qué conceptos y terminología se están utilizando de acuerdo a lo que será la poética neoclasicista, partiendo de esas ideas de *estilización* que se reafirman en la repercusión crítica de *El Sombrero de tres picos*. La integración de las artes en los Ballets era por otro lado la expresión más clara de la integración de estilos. A través de bastantes críticas se alude a rasgos comunes de escenografía y música a través de una serie de conceptos afines a la estética neoclasicista. La relación con las artes plásticas se conforma en parte desde esa interrelación con los Ballets, y la fijación recíproca de los nuevos clasicismos entre arte plástico y música parte de dicha influencia.

Una cuestión íntimamente vinculada con el neoclasicismo musical pero con entidad propia es la de los llamados *retornos* musicales, que a menudo se han identificado con la propia noción de neoclasicismo. En este trabajo se analizarán dichos vínculos y sus implicaciones relacionándolos también con los retornos artísticos y literarios. El tema del *retorno* implica asimismo tratar la importancia de la tradición y la necesidad historicista, así como su aceptación o rechazo, insertas en la cuestión polémica del carácter ideológico de dichos retornos.

Es necesario considerar la cuestión nacionalista como continente de muchas tendencias entre las cuales se encuentra nuestro objeto de estudio, tratar la definición estética del neoclasicismo dentro de la problemática del nacionalismo musical y artístico en España, una directriz cultural prevalente desde finales del siglo XIX. Por ello se dedica además un capítulo, a modo de recapitulación y epílogo de lo dicho, que sitúa la conexión ideológica y estética entre neoclasicismo y nacionalismo. Lo mismo sucede con el concepto de vanguardia.

Por otra parte implícita en estas cuestiones estuvo la polémica sobre lo clásico y lo romántico. Tanto en el pensamiento artístico y literario como en el musical es necesario detenerse en estas categorías y su implicación en los discursos estéticos. Plantear una historia del neoclasicismo musical en España supondría tratar la noción de romanticismo en las primeras décadas del siglo XX²¹.

A través de los diferentes textos se rescatan figuras del pensamiento que tuvieron un papel especialmente importante en la renovación artística y musical aportando

²¹ Los estudios sobre las tres primeras décadas del siglo XX en España suelen plantear la novedad y las tendencias “de vanguardia” como ruptura o como separación frente a lo anterior, sin profundizar en la importancia del reducto romántico.

nociones generales, especialmente en cuanto a los conceptos aquí abordados. Aunque la figura de Salazar ha sido rescatada por los estudios del profesor Casares y las publicaciones y trabajos de Consuelo Carredano, sigue necesitando una revisión de sus escritos en tanto origen y difusión del discurso neoclasicista. Es ineludible apuntar sus filiaciones filosóficas y estéticas en relación a los contextos aquí planteados y señalar o rebatir la veracidad de su discurso y la repercusión del mismo en lo que concierne al neoclasicismo también en los años treinta y cuarenta.

Este planteamiento implica el análisis de textos de diferentes niveles –filosóficos, ideológicos, estéticos, críticos- que interactúan y han de emplazarse siempre en un discurso histórico coherente para llegar a interpretar el desarrollo de los diferentes conceptos según una cronología determinada, que permite en última instancia entender y situar su posterior proyección. Para llevarlo a cabo se ha realizado una revisión exhaustiva de fuentes primarias, fundamentalmente ensayos y críticas artísticas y musicales, citadas a lo largo del trabajo y relacionadas al final del mismo. A través de los diferentes textos analizados se rescatan figuras del pensamiento que tuvieron un papel especialmente relevante en la renovación artística y musical.

Las premisas estéticas, ideológicas y culturales que comportan el Novecentismo y el Noucentisme, a partir de los escritos de Ortega y d'Ors, se analizan a través de sus principales escritos, no solamente ensayos sino críticas y artículos de las principales publicaciones periódicas como *España* (de Ortega)²² o *El Imparcial*, que nos emplazan en el contexto sociopolítico y cultural del Novecentismo. Desde 1914 se encuentra una estrecha colaboración entre Madrid, Barcelona y otras provincias, entre representantes clave de todas las disciplinas artísticas.

Desde una perspectiva general, publicaciones como *Alfar*²³ o *Revista de Occidente*²⁴ aportaron una conceptualización y una terminología decisivas en el ensayo y en la crítica. Mainier ha señalado que la *Revista de Occidente* supuso la incorporación activa de la joven intelectualidad española al pensamiento internacional señalando asimismo sus contradicciones: vacilación entre el clasicismo y el orden, entre el nacionalismo y el cosmopolitismo, el optimismo y la “convicción de una inminente catástrofe cultural”²⁵. Lo mismo ocurre con *La Gaceta Literaria*²⁶ y *Cruz y Raya*, dirigidas respectivamente por Ernesto Giménez Caballero y José Bergamín²⁷.

²² Que tiene su continuación en *El Sol*. Intelectuales como Luis Araquistain escribieron en ambas publicaciones y muestran también una continuidad ideológica.

²³ *Alfar* era la antigua revista de la Casa de América-Galicia, que entre 1922 y 1926 editó 48 ejemplares. Su promotor fue Casal, afín al ultraísmo, pero pasó por diferentes estéticas y posturas, aunque inclinada hacia la línea del retorno al orden. CRESPO, Ángel: “César Antonio Molina, La revista *Alfar* y la prensa literaria de su época”, *Rassegna Iberistica*, núm. 22, 1985, pp. 68-71.

²⁴ Dirigida por Ortega y Gasset y fundada en 1923, relacionada con la intelectualidad europea del momento, y publicaciones como *The Criterion* (T. S. Eliot), *Nouvelle Revue Française*, *Europäische Revue*, *Nuova Antologia*, o *Proa* (Argentina).

²⁵ MAINIER, José Carlos: *Op. cit.*, p. 204.

²⁶ (1927-1932), fundada por Ernesto Giménez Caballero. *La Gaceta Literaria* en su primer número se declara: “ibérica, americana y universal”, el 1 de enero de 1927.

²⁷ ALBERT, Lorraine y Dennis, NIGEL: “Literary and cultural periodicals in Spain: 1920-1936”, *Ottawa Hispanica*, 4, 1982, University of Ottawa.

Horizonte (1922-1923)²⁸, *Ronsel* (1924)²⁹, o *Cosmópolis* (1919-1921), son publicaciones a través de las cuales penetraron el ultraísmo y las primeras corrientes modernas, o *Litoral*, *Proa*, *Poesía* y *Verso y Prosa*, que desde el punto de vista del análisis literario o de la plástica tocan conceptos comunes a la crítica musical. Son revistas esenciales en la inserción de las vanguardias en España entre 1919 y 1924. En ellas escribieron, entre muchos otros, Juan Ramón Jiménez, Eugenio d'Ors, Antonio Machado, José Moreno Villa, José Bergamín, Rafael Alberti o Jorge Guillén.

Muchas de las figuras que escribieron en dichas publicaciones, teóricos esenciales para la vanguardia como Ramón Gómez de la Serna, Moreno Villa o Guillermo de Torre, así como artistas plásticos, también teóricos y críticos, como Manuel Abril³⁰, Antonio Espina o Benjamín Palencia son importantes para señalar y determinar la conceptualización de los nuevos clasicismos y de los retornos en su vertiente estética y observar la asimilación de las formas del cubismo, literario y plástico, de influencia francesa, su difusión conceptual y su influencia en el discurso crítico musical, dado que no sólo escribieron en sobre plástica sino también sobre música y literatura.

Esta posición, unida a un rechazo de las tendencias excesivamente antiartísticas –en este sentido resaltamos de nuevo la cuestión de la pervivencia romántica– en todos ellos, dilucida aspectos sobre el neoclasicismo como concepto de vanguardia o como tendencia estética que sintetizó a la perfección el deseo constructivo de modernidad y de tradición mediante los diferentes retornos. Además del apartado dedicado al concepto de neoclasicismo en la literatura, se destacan aquellos literatos que realizaron crítica artística, literaria e incluso musical y que escribieron en publicaciones principales del momento, algunas ya reseñadas, otras específicamente poéticas como *Grecia*, en la que colaboraron Juan Ramón Jiménez, José Bergamín, Antonio Marichalar, Benjamín Jarnés y Federico García Lorca o *Índice*³¹. También *La Pluma*³², revista literaria en la que se trataron temas diversos y en donde escribieron Adolfo Salazar, José Moreno Villa, Georges Jean-Aubry, Gómez de la Serna o Cipriano Rivas Cherif.

En cuanto a los escritos musicales, destaca la *Revista Musical Hispanoamericana*, (1914-1918) que, según afirma Consuelo Carredano, refleja fielmente desde 1914 “el primer

²⁸ Pedro Garfias y José Rivas eran los promotores de la publicación, de vinculación ultraísta, cubista y clasicista. En ella colaboraron Ramón Gómez de la Serna, Gerardo Diego, Juan Chabás, Juan Ramón Jiménez, Dámaso Alonso, José Bergamín, y Eugenio d'Ors. CARMONA, Eugenio: “Tipografías desdobladas. El arte nuevo y las revistas de creación entre el novecentismo y la vanguardia. 1918-1930”, *Arte moderno y revistas españolas, 1898-1936*, (eds. Eugenio Carmona y Juan José Lahuerta), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1977, pp. 63-102.

²⁹ Revista aparecida en Lugo en 1924. Sus editores conocían perfectamente el novecentismo y el retorno al orden. En sus páginas cierto eclecticismo permitió la presentación de dibujos de Castelao, prosas de Gómez de la Serna, dibujos neoclasicistas de Palencia y Alberto, xilografías de Norah Borges o comentarios de Jesús Bal y Gay.

³⁰ Su figura es esencial en este trabajo, sus críticas participan de una interdisciplinareidad singular y tratan diversos temas. Escribió en la *Revista Musical Hispanoamericana* desde 1915 y fue crítico de Unión Radio.

³¹ Fue la primera revista dirigida por Juan Ramón Jiménez, de índole clasicista, por su estética formal y sus contenidos.

³² Fundada por Manuel Azaña y vinculada al Ateneo de Madrid.

rostro de la modernidad musical española del siglo XX”³³, conciliando la visión sobre la música de “miembros de tres generaciones: la del 98, los maestros, y la que iniciaba su andadura: la del 27”³⁴. Salazar conocía la publicación francesa *La musique pendant la guerre* del foro de la Liga Nacional por la defensa de la música francesa³⁵ y probablemente el formato y las ideas influyeron en la *Revista Musical Hispanoamericana* en la que escribieron figuras como Miguel Salvador, Salazar, Luis Villalba o Rogelio Villar. En sus páginas se perfilaron las primeras ideas sobre la intensa actividad de las sociedades filarmónicas españolas, la creación de la ópera nacional, el músico como intelectual, el historicismo, el wagnerismo, el impresionismo francés, los Cinco Rusos, el impulso de la música de cámara, la presencia de los Ballets Russes, etc³⁶. Por todo ello es esencial acudir a dicha publicación como antecedente del desarrollo de la vanguardia musical española. Se han estudiado también revistas afines a ésta como *Lira Española* y *Arte Musical*.

En todas ellas escribía Adolfo Salazar, figura preeminente en este trabajo, ya que desempeñó un papel clave en la difusión de la vanguardia en España. Buen conocedor de las corrientes musicales europeas, de las principales publicaciones francesas e italianas de tendencia vanguardista y de otras disciplinas artísticas, representó la figura del intelectual y llevó la crítica a altas cotas de ensayo estético³⁷. Aunque la figura de Salazar ha sido tratada ampliamente en los estudios del profesor Casares y los trabajos de Consuelo Carredano, es necesaria una revisión de sus escritos por su trascendencia en la difusión del discurso neoclasicista. Es ineludible apuntar sus filiaciones filosóficas y estéticas en relación a los contextos aquí planteados y señalar o rebatir la veracidad de su discurso y la repercusión del mismo en lo que concierne al neoclasicismo.

A través de él se produce el enlace con Falla, cuyo pensamiento, también presente en las principales publicaciones desde 1915, abordado pormenorizadamente, es primordial para comprender el neoclasicismo y su difusión a través de la repercusión de sus obras –de modo especial *el Retablo* y el *Concerto*–, de su magisterio en las jóvenes generaciones de compositores, así como a través de su interacción con el pensamiento del 98, del 14 y del 27³⁸.

A través de las publicaciones citadas comenzaron las polémicas sobre las nociones de idea de música nueva y música moderna y en muchas de ellas, a través de la repercusión del impresionismo –Debussy– y de las primeras obras de Strawinsky y Ravel, se perfilaron rasgos asociados al neoclasicismo. La recepción del neoclasicismo continuó en publicaciones esenciales como *El Sol* y *La Voz*, donde escribieron

³³ CARREDANO, Consuelo: “Adolfo Salazar en España, primeras incursiones en la crítica musical: la *Revista Musical Hispanoamericana* (1914-1918)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol.26, núm. 84, 2004, Universidad Autónoma de México, pp. 119-144.

³⁴ CASARES RODICIO, Emilio: “La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español”, *Sociedades musicales en España siglos XIX y XX, Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, Madrid, 2001, pp. 313-323.

³⁵ *La Musique pendant la guerre. Revue musicale mensuelle* directeur-gérant, Charles Hayet, Secrétaire Gal, Francis Casadesus, Administrateur. E. B, (primer número en 1915).

³⁶ CARREDANO, Consuelo: *Op. cit.*

³⁷ CASARES RODICIO: “Adolfo Salazar o el espíritu regeneracionista de la música española”, *Cuadernos de Música*, núm. 2, 1992, pp. 87-109.

³⁸ ABELLAN, José Luis: “Manuel de Falla, hombre intergeneracional”, *Ecos de la generación del 98 en la del 27*, Madrid, Caballo Griego para la poesía, Sociedad Estatal Lisboa, 1998, pp. 17-21.

respectivamente Adolfo Salazar y Juan José Mantecón³⁹, otra figura indispensable en el discurso sobre el neoclasicismo. Por ende los principales ensayos musicales, conferencias y libros publicados por Salazar en los años veinte o treinta son importantes para este discurso.

Los ensayos y críticas de César Muñoz Arconada en *Alfar* y otras revistas como *Proa* también son de suma importancia para este trabajo por la perspectiva interdisciplinar que plantea en sus escritos abordando cuestiones estéticas generales. Lo mismo ocurre con Fernando Vela, cuyos escritos en *Revista de Occidente* principalmente, son susceptibles de tratarse con detenimiento.

La revista publicada por la Residencia de Estudiantes, institución esencial para la renovación musical en las décadas de los años veinte y treinta, también albergó algún texto sobre música europea que analizaremos por su valor como ejemplo de la conciencia de afinidad de dicho organismo con la modernidad europea y su importancia como enlace con el neoclasicismo en otros países.

En publicaciones y autores de corte más conservador también está presente la polémica sobre los nuevos clasicismos. En *Harmonía* escribían Matilde Muñoz, Julio Gómez, Conrado del Campo y Tomás Bretón⁴⁰. También hemos tenido en cuenta a Vicente Arregui y Turina en *El Debate*, Víctor Espinós en *Gaceta Literaria* o *La Época*, Corpus Barga⁴¹ en el *Heraldo de Madrid* y *El Sol*. Carlos Bosch también tiene un papel relevante desde una postura vinculada al noucentisme, con sus ensayos y sus críticas en *Ritmo*⁴² o en *Harmonía*.

Reciben especial atención las principales publicaciones y ensayos de los años treinta en las que la crítica con carácter estético tiene especial cabida, como *Nueva España*⁴³.

La repercusión de las premisas neoclasicistas en los compositores, -muchos de ellos ejercieron la crítica y el ensayo-, de la llamada Generación de la República o Grupo de Madrid, es clara en muchos de los textos y conferencias de los mismos. Además del ya citado Mantecón, escritos de Rodolfo Halffter, Ernesto Halffter, Bacarisse, Pittaluga, o colindante al grupo, Jesús Bal y Gay.

Figuras como Joaquín Nin, Wanda Landowska, Martínez Torner, tienen espacio destacado en la cuestión de los retornos, como sumamente relevantes para el discurso del propio neoclasicismo español y la recuperación historicista. Por ello se han resaltado no sólo sus escritos sino también la repercusión de sus conciertos, su pensamiento y su labor historiográfica en España y Francia.

³⁹ PRIETO GUIJARRO, Laura: "Juan José Mantecón, apuntes de un crítico y compositor de la Generación del 27", *Revista de Arte, Geografía e Historia*, núm. 4, 2001, pp. 427-449. Y SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor: "Juan José Mantecón. Crítico y compositor de la Generación del 27", *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 4, 1997, pp. 49-66.

⁴⁰ Aclaratorio es el capítulo "La revista *Harmonía*. La crítica musical en el periodo 1918-1924" del estudio de MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: *Julio Gómez. Una época de la música española*, Madrid, ICCMU, 2003, (cap. 7), pp. 209-243.

⁴¹ Corpus Barga es el seudónimo por el que es principalmente conocido Andrés García de Barga y Gómez de la Serna (Madrid, 1887 - Lima, 1975), poeta, narrador, ensayista y periodista español. Escribió también en *Revista de Occidente*.

⁴² Fundada en 1929 por Cecilio de Roda.

⁴³ Publicación republicana dirigida por Antonio Espina, Adolfo Salazar y José Díaz Fernández que contenía crítica musical, cuya autoría mayoritaria era de Jesús Bal y Gay.

El ámbito catalán adquiere un papel relevante a través de críticos y compositores como Jaume Pahissa, Joan Salvat, Joan Llongueras, Federic Lliurat, etc. El caso de Cataluña representa un aperturismo quizá anticipado y más claro a las novedades de vanguardia que Madrid, pero en un ambiente que por otro lado no dio tanta importancia al neoclasicismo musical de vanguardia como Madrid. Con todo, las ideas de neohistoricismo, retornos, y la recepción de novedades neoclasicistas europeas ha de tener su seguimiento en estos autores y en publicaciones como la *Revista Musical Catalana*⁴⁴, o la *Revista Catalana de Música*, de índole más progresista, donde escribió Salvat, *Fruïcions* (Asociación Obrera de Conciertos⁴⁵), *Vibracions*, editada por la Sala Mozart, *Música*⁴⁶, *La Ilustración Iberoamericana*, donde escribe Salazar, o *La Revista*, de carácter noucentista, que trata cuestiones estéticas generales y de índole similar a *Alfar* o *Revista de Occidente*. También se han consultado periódicos como *La Veu de Catalunya*, *La Publicitat*, *Diario de Barcelona*, *Correo Catalán* o *La Vanguardia*.

El análisis de publicaciones europeas ha sido exhaustivo en el caso de *La Revue Musicale*, *The Chesterian*⁴⁷, *Modern Music*⁴⁸ o *Le Courier Musical*⁴⁹, entre otras muchas publicaciones europeas esenciales para construir el discurso del neoclasicismo en Francia y entender su repercusión en España.

La correspondencia establecida entre artistas, músicos y literatos en este periodo es también una fuente primordial de ideas estéticas, a tener en cuenta; tanto la correspondencia de Salazar con Falla y otros músicos relevantes, como con literatos como Gerardo Diego, o artistas como Vázquez Díaz, clave para entender el proceso del retorno al orden en las artes plásticas.

El estudio conceptual propuesto conlleva en sí mismo la complejidad contenida en el análisis de diferentes ámbitos en los que operan a su vez los distintos significados de clasicismo moderno, y ponerlos en relación. Aunque no hay un capítulo de análisis musical propiamente dicho, éste se descartó por las siguientes razones: los comentarios sobre las diferentes obras tratadas y su emplazamiento en un contexto ideológico y estético determinado, aclaran la relación de la crítica y el pensamiento con la realidad musical en sus distintos contextos. El objetivo primordial de esta tesis es dilucidar conceptos, y el análisis de una serie de obras consideradas como neoclasicistas sería en primer lugar limitado y subjetivo, y en segundo lugar objeto de diferentes trabajos según ámbito –europeo, español...– contexto, discurso, perspectiva y cronología. En este trabajo se tratan conceptos que albergan alusiones a obras no solamente españolas. Por otra parte engloban aspectos estéticos comunes a referencias estéticas, artísticas y musicales tanto españolas como europeas o internacionales.

⁴⁴ La *Revista Musical Catalana* difundió las ideas de la Schola Cantorum, dado que su director Luis Millet estuvo en contacto con Vincent d'Indy.

⁴⁵ Fundada en 1926 como escisión de la Orquesta Pau Casals, destinada a extender la música entre las clases trabajadoras. Citado en: AVIÑO, Xosé: "Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, ICCMU, p. 283.

⁴⁶ Barcelona, primer número en 1938. Editada por el Consejo Central de la Música, Dirección General de BB.AA., Ministerio de Instrucción Pública.

⁴⁷ Editada por Jean-Aubry entre 1919 y 1930.

⁴⁸ Publicación de *The League of Composers*, Sociedad de Musicología Americana fundada en 1923. En su primer número aparecía un retrato de Falla por Picasso.

⁴⁹ Publicación que seguía el discurso de la Ligue Nationale pour la Défense de la Musique Française, creada en 1916, con un marcado discurso antialemán y nacionalista.

Del planteamiento explicado se infiere, como hemos señalado, el tratamiento de diferentes niveles de pensamiento en los discursos y temas estéticos tratados. Esos niveles podrían dividirse a priori en el filosófico y estético, el crítico, a cargo de ensayistas, musicólogos y compositores de peso y con una entidad clave en el desarrollo del pensamiento musical y artístico, y por último críticos menores que reciben influencia de los dos niveles anteriores. Esta supuesta división conllevaría la posibilidad de establecer el análisis por autores, sin embargo ésta ha sido descartada por las siguientes razones: en primer lugar lo que se está analizando son conceptos y su imbricación en diferentes corrientes, ámbitos, cronologías. El análisis del pensamiento por autores limitaría las relaciones, la amplitud y la complejidad del discurso e implicaría precisamente la simplificación del concepto de clasicismo moderno a su visión como tendencia o corriente que lo situaría en una falsa univocidad. La posibilidad de establecer, situar y relacionar conceptos estéticos permite la riqueza de discurso que requiere el tema de investigación, dentro de la cual además se imbrican esos diferentes niveles explicados. Además, las limitaciones o fronteras entre esos niveles no están claras y la implicación y relación de los discursos filosóficos-estéticos-críticos entre sí es importante, como se pretende poner de manifiesto en el trabajo. La construcción del arte nuevo, la vanguardia y por ende los discursos de renovación en la música no se pueden situar en compartimentos según autores, es un proceso discursivo y progresivo que se imbrica en diferentes corrientes, pensadores y procesos a su vez. Por otra parte la importancia de diferentes perspectivas de pensamiento se manifiesta en este trabajo al nivel de grupos, corrientes o incluso publicaciones, a las que se ha dado importancia y peso al señalar sus posiciones y perspectivas, de la misma forma que las de las figuras que en ellas escribieron. Los autores analizados en este trabajo componen un numerosísimo grupo, y por ello también son susceptibles de tratarse dentro de aspectos, conceptos, corrientes de pensamiento. No obstante y como hemos explicado, se señalan aquellos autores cuya importancia es notable para el origen de los conceptos aquí analizados y el por qué de ello.

Estado de la cuestión

La utilización del término neoclasicismo en la historiografía española ha sido discontinua y ha generado muy diversos significados, como ocurre en el contexto europeo. Esa ambigüedad se ha producido por la asociación del término neoclasicismo a aspectos meramente estilísticos, cuestiones técnicas o grupos de compositores - debido a la falta de claridad en la diferenciación entre caracteres estéticos y caracteres de técnica o estilo-, sin establecer una previa delimitación terminológica.

Varios son los factores que han impedido profundizar en su importancia y en su esclarecimiento como tendencia en España: la dificultad de su definición y acotación terminológica en los mismos años en que se origina, y su identificación mediante terminologías diversas. Por otra parte, su intrínseca conexión con cuestiones más amplias, como los retornos, el historicismo y el nacionalismo. Y por último la necesidad, acusada en los años cuarenta y sobre todo tras la muerte de Falla, de redefinir la propia historia de la música española y su papel en Europa.

Si bien en Europa constatamos una profusión notable de estudios sobre el concepto de neoclasicismo, los recientes estudios sobre música española no han profundizado lo suficiente en su análisis desde una perspectiva global, que considere su inserción en la

vanguardia de la época, su relación con otras disciplinas artísticas y la delimitación de sus componentes estéticos. Es necesaria una investigación que englobe estos aspectos, aclarando sus orígenes, definición y proyección. En la mayor parte de los estudios de la musicología española sobre el periodo existe cierta focalización sobre los autores adscritos a la llamada Generación del 27, así como en plástica se suele incidir en los “artistas ibéricos” de 1925. A pesar de la ambigüedad del concepto de Generación y de su aplicación en la música, la acuñación de la idea de “generación del 27” en el ámbito musical⁵⁰ asociada a las corrientes renovadoras literarias y artísticas, han hecho que el neoclasicismo se asocie a esta idea y no se profundice en los vínculos comunes a etapas, circunstancias y factores externos a ella⁵¹. Por otro lado hay que constatar la desmitificación del 27 como año clave y como justificación de una generación, como señala José Antonio Abellán en su estudio sobre el pensamiento español de la época⁵².

Las cuestiones expuestas han tenido como consecuencia la restricción del concepto de neoclasicismo, citado y recitado como uno de los *ismos* del periodo y relacionado siempre con los mismos autores, limitándose de alguna forma su alcance y su importancia como concepto estético.

Las publicaciones españolas, sobre todo en los últimos años, han abierto nuevas perspectivas de estudio sobre la música española del primer tercio del siglo XX, y en concreto sobre las diferentes adscripciones estéticas de compositores, teóricos y críticos. El periodo comprendido entre las dos guerras mundiales en España es aún de sumo interés para los estudiosos, y deja muchas cuestiones que dilucidar en la profusión de cambios artísticos, y por tanto musicales, que acompañan a un continuo proceso de cambio social⁵³.

La problemática del término y su multiplicidad semántica han provocado la ausencia de un estudio concreto que puntualice en el caso español todos estos aspectos. Existen sucintos acercamientos al tema en las historias generales de la música española, los diccionarios, estudios monográficos de compositores y algunos recientes estudios sobre la época en general y sobre la llamada *Generación del 27* o *de la República*.

Un acercamiento de este tipo implica por tanto no sólo el examen de la delimitación del término neoclasicismo en la reciente historiografía musical española, sino también en los estudios sobre artes plásticas y literatura que tratan las figuras y corrientes principales en las que entra en juego dicha tendencia⁵⁴, así como en estudios que

⁵⁰ Para entender esta problemática, es muy útil la reflexión de CASARES, Emilio: *La Generación de la República o la Edad de Plata de la Música Española*, Madrid, Fundación Juan March, 1983.

⁵¹ Juan Manuel Rozas afirma que los hombres nacidos en 1905 son los encargados de introducir y asimilar los *ismos* en España: “creacionismo, ultraísmo, poesía pura, neotradicionalismo, surrealismo...”: ROZAS, Juan Manuel: *El 27 como generación*, Santander, Isla de los Ratones, 1978, p. 45.

⁵² ABELLÁN, José Luis: *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, vol. 5, p. 342.

⁵³ VV.AA, *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Edición e Introducción de SUÁREZ-PAJARES, Javier. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla. Colección “Estudios”, Serie *Música*, núm. 4, 2002.

⁵⁴ BOZAL, Valeriano: “El horizonte de la renovación plástica española o hemisferio París”, *La Sociedad de artistas ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp. 33-47

definen y describen las principales vanguardias artísticas en España⁵⁵. Hay trabajos que tratan el desarrollo de la vanguardia en España desde una perspectiva interdisciplinar que, sin embargo, en muchos casos deja relegado el pensamiento musical. Los trabajos de Eugenio Carmona han abierto grandes perspectivas en este sentido⁵⁶.

El ensayo de John Crispin *La estética de las generaciones de 1925*⁵⁷, constituye un estudio bastante acertado del desarrollo de la vanguardia en España en el primer tercio del siglo XX, continuando y ampliando lo elaborado en estudios anteriores⁵⁸. A pesar de dar prioridad a la literatura, desde una amplia perspectiva, se relacionan artes plásticas, literatura y música mediante conceptos generales que se analizan a posteriori en los rasgos estilísticos de cada expresión artística. El capítulo titulado “El nuevo clasicismo” realiza una reflexión sobre el neoclasicismo y sus características de “modernidad”, así como sobre la vuelta a la tradición. Los rasgos estéticos del nuevo clasicismo en los años veinte son apuntados a través de algún texto que el autor selecciona y puestos en parangón con las demás artes. Las obras de Ortega y Gasset y Eugenio d’Ors son señaladas como base ideológica de la vanguardia artística y musical de la época por Crispin, que relaciona de manera sucinta las ideas de *Musicalia* y *La Deshumanización del Arte* con aspectos ideológicos que sostienen la renovación en la música del momento, especialmente la idea de música pura⁵⁹.

José Carlos Mainer establece en su paradigmático estudio sobre la Edad de Plata un muy completo panorama de la creación artística, en el cual se habla de un “juguetona vuelta al clasicismo”, contrapuesta a otras tendencias como “la música sinfónica, la investigación serial de la Escuela de Viena, y depuración de la estética impresionista nacionalista”⁶⁰. Se percibe en este trabajo, no obstante, una leve confusión o falta de claridad a la hora de separar corrientes ideológicas, estéticas y tendencias estilísticas.

Los estudios musicológicos españoles de los años ochenta consideran el neoclasicismo como una tendencia perteneciente a los *ismos* y vanguardias de las primeras décadas del XX, valorando en algunos casos la indeterminación y complejidad del concepto y sentando las bases para estudios posteriores.

El ciclo de conciertos y conferencias celebrado en 1985 sobre *El Pasado en la música de nuestro tiempo* intentaba aunar discursos sobre el concepto y presencia de la tradición y el pasado musical y artístico en la música española del siglo XX por medio de escritos de expertos de diferentes disciplinas: José Luis García del Busto, Alfredo Aracil, Llorenç Barber, Fernando Checa, Miguel Ángel Coria, Nieto Alcaide, Enrique Franco, Tomás Marco, Francisco Calvo Serraller, Federico Sopena, Ramón Barce. En el

⁵⁵ BRIHUEGA, Jaime: *Manifiestos, proclamas y textos doctrinales de las vanguardias artísticas en España*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1979.

⁵⁶ CARMONA, Eugenio: “El arte nuevo y el “retorno al orden”, *La Sociedad de artistas ibéricos y el arte español de 1925...*, pp. 47-59. Ver también: CARMONA, Eugenio, “Novecentismo y vanguardia en las artes plásticas españolas 1906-1926”, *La generación del 14 entre el Novecentismo y la vanguardia*, (1906-1926), Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 13-63.

⁵⁷ CRISPIN, John: *La estética de las generaciones de 1925*, Vandervilt University, Pre-Textos, 2002.

⁵⁸ BUCKLEY, Ramón. CRISPIN, John: *Los vanguardistas españoles*, Madrid, Alianza Editorial. 1973, pp. 25-30.

⁵⁹ CRISPIN, John: *La estética de las generaciones de 1925...*, p. 69.

⁶⁰ MAINER, José Carlos: *Op. cit.*, p. 195.

volumen editado de las conferencias destaca el artículo de Pérez Maseda sobre el concepto de “retorno”⁶¹.

Sopeña publica en esos mismos años una monografía sobre Falla, en la que recapitula lo escrito en décadas anteriores⁶². Trata en profundidad aspectos que se habían dejado en lugar secundario en los estudios anteriores sobre Falla, como la influencia de los Ballets Russes, revisando muchas de las obras de Salazar, pero mantiene los clichés y convencionalismos que -como demostraremos en este trabajo- se han perpetuado desde los años treinta.

Sin duda el mayor avance respecto a la investigación musicológica sobre esta época se produjo con el libro *La música en la generación del 27, Homenaje a Lorca*⁶³, que ofrece una selección de fuentes bastante aclaratoria. En el artículo “Música y Músicos de la Generación del 27. Bases para su interpretación”, de Emilio Casares Rodicio, el neoclasicismo es señalado como movimiento estético en convivencia con el impresionismo, nacionalismo de vanguardia, dodecafonismo, etc. El impresionismo es definido como “estética de tránsito” ante la que se impondría la imperante en los años veinte: el neoclasicismo: “el movimiento que a la postre tuvo más fuerza y define mejor el quehacer musical de estos años”. El autor alude al reflejo de esta corriente en la prensa, así como a la trascendencia de Falla como su principal propagador y plantea algunos rasgos esenciales de la nueva estética en la música y valora la influencia de Strawinsky y del Grupo de los Seis en España. Dentro de la recopilación de escritos que constituye el *Homenaje a Lorca* se incluyen dos textos de Rodolfo Halffter en los que alude al lenguaje neoclasicista como categoría estética de su generación⁶⁴.

El ensayo “La música española hasta 1939 o la restauración musical”, también de Casares, publicado en las actas del congreso *España en la música de Occidente*⁶⁵, suscitó una corriente de atención al periodo. En el apartado titulado “El pensamiento y la actividad crítica”, el autor no se limita a repasar la prensa más importante de la época, lo cual permite conocer las fuentes más importantes y discernir su actitud vanguardista o antivanguardista, sino que hace hincapié en la defensa por parte de ésta de la corriente neoclasicista a partir de los años veinte. La trascendencia de Falla en la adopción de la forma clásica, y el “retorno” a Scarlatti dentro de los rasgos del neoclasicismo se apuntan también en el epígrafe titulado “Falla y la gravitación de su magisterio”. Interesa sobre todo el apartado titulado “Estéticas muertas y estéticas vivas”⁶⁶ en el que el neoclasicismo se aborda como estética dominante en los veinte: “El triunfo de la estética de lo francés frente a lo germano, llevaría al predominio del impresionismo y, posteriormente, en los años veinte, del neoclasicismo, éste último como depuración y culminación del deseo de síntesis entre tradición y modernidad”⁶⁷.

⁶¹ PÉREZ MASEDA, Eduardo: “Aquel largo camino que condujo hacia mí: Los retornos en la música actual”, *El Pasado en la música de nuestro tiempo: II Semana de Música Española*, Madrid, Museo del Prado, 1988, pp. 122-135.

⁶² SOPEÑA, Federico, *Manuel de Falla*, Madrid, Turner, 1985.

⁶³ Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

⁶⁴ HALFFTER, Rodolfo: “Manuel de Falla y los compositores del grupo de Madrid de la Generación del 27”, *La música en la generación del 27, Op. cit.* Y “Julián Bautista”, *ibidem*, pp. 89-93.

⁶⁵ CASARES RODICIO, Emilio: “La música española hasta 1939 o la restauración musical”, *España en la música de Occidente*, Madrid, INAEM, vol. 2, 1987, pp. 276-281.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 311.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 261-323.

En este mismo año se celebraba en Venecia el Congreso *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*, cuyas actas fueron publicadas en 1989. Salían a la luz algunos estudios de referencia sobre Falla, entre ellos el de Emilio Casares, *Manuel de Falla y los músicos de la generación del 27*⁶⁸, en el que resalta la figura de Falla como introductor en España “de las tres estéticas que definen la música de sus obras: nacionalismo vanguardista, impresionismo, y neoclasicismo”, que “son las que a la postre definen la creación de estos años”. Se centra en el nuevo concepto de forma en la música española de los años veinte, “imponiendo la pequeña forma, la concisión, la negación de la grandilocuencia. La influencia de Scarlatti (neoscarlattismo), de Soler y Falla van en esta línea”. Gianfranco Vinay habla de un “marco neoclásico” en el *Concerto para Clavicémbalo* de Falla, explicado a través de la influencia de Scarlatti. Lo importante es que Vinay se está basando a su vez en el discurso de Jankélévitch de 1948⁶⁹, que sitúa a Falla como símbolo de un neoclasicismo severo, diferente al europeo, contrapuesto a un neoclasicismo frívolo, algo que se había planteado ya en la propia historiografía española mucho antes.

Recientemente Tomás Marco ha realizado un análisis del fenómeno del neoclasicismo en general en países europeos dentro de su estudio sobre el pensamiento musical del siglo XX. En el caso español relaciona la evolución de Falla hacia el neoclasicismo con Strawinsky, señalando que la diferencia entre el *Amor Brujo* y *El Sombrero de tres picos* se basa en el neoclasicismo de *Pulcinella*⁷⁰. Este autor define el neoclasicismo como

una corriente estética, no exclusivamente musical, que surge en los años veinte y que intenta retomar elementos de la tradición clásica – en un aspecto más bien lato- de las artes. En sentido un poco más amplio sería una corriente de pensamiento sistematizador y formalizador que recorre todas las corrientes artísticas de un periodo. Y en esta acepción, prácticamente ninguna música de entreguerras se libra del neoclasicismo, incluyendo en él numerosas obras dodecafónicas nacidas en una época concreta.

A nuestro juicio esta aproximación es acertada en su definición del neoclasicismo como corriente de pensamiento, ligada al nacionalismo y a las tendencias artísticas de su tiempo, y con unas constantes estilísticas que no señala de forma extensa, aunque incide en que son “relativamente independientes de la técnica empleada, aunque ésta pueda parecer en ocasiones lo más relevante”.

Tomás Marco dedica también un capítulo al neoclasicismo en su *Historia de la Música Occidental del siglo XX*⁷¹, explicándolo como una tendencia que respondió a una necesidad común a todos los músicos de las primeras décadas del XX: componer “una música abstracta”, basada “en el Barroco”. Aunque es cierto que la mayor parte de los compositores acudieron al Barroco o al Preclasicismo, esta afirmación genérica de retorno a las formas del barroco limita mucho el enfoque. Marco considera que el neoclasicismo en España se debió en su mayor parte a la influencia francesa y relativiza

⁶⁸ CASARES RODICIO, Emilio: “Manuel de Falla y los músicos de la generación del 27”: *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*, Firenze, Leo. S. Olschki, 1989, pp. 49-65.

⁶⁹ JANKÉLEVITCH, V.: “L’arte del sortilegio, *Europe*, Aprile 1948” en: MILA, M.: *Manuel de Falla*, Milano, Ricordi, 1962, pp. 82-83. Citado en VINAY, G.: “Scarlatti e Strawinsky nel “concerto” per clavicémbalo, en: *Manuel de Falla tra la Spagna e la Europa...*, pp. 179-188.

⁷⁰ MARCO, Tomás: *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, SGAE, 2002, p. 144.

⁷¹ MARCO, Tomás: *Historia de la Música occidental del siglo XX*, Madrid, Alpuerto, 2003, pp. 50-52.

la calificación como neoclásicas de las obras de Falla, además de resaltar la influencia de la corriente en el Grupo de los Ocho⁷².

Es de todo punto necesario reseñar aquí la publicación de las actas del simposio celebrado en Basilea en 1996 sobre el Clasicismo Moderno. En dicho volumen encontramos un artículo de Cristóbal Halffter que plantea su perspectiva sobre el neoclasicismo de la Generación del 27⁷³ como “tendencia estilística” preeminente y duradera en la vida musical española que “se desarrolló por parámetros diferentes a los europeos, aunque se estableció en los mismos años”. Asimismo señala el neoclasicismo como corriente de vanguardia, por ser “música española sin el folclore”. Destaca la importancia de Falla y su utilización de fuentes populares e históricas para renovar la música. Incide sobre el papel del nacionalismo musical y la influencia de Rusia y Francia en la conformación de la identidad musical española, y sobre el desarrollo de la alternativa neoclasicista –según este autor- desde 1915, a través de Scarlatti en Falla. Reseña también la “politización” del neoclasicismo desde la Guerra Civil y con el franquismo, situación que considera duradera hasta los años setenta.

En el mismo año se celebraba en París el Congreso organizado por Louis Jambou: *Manuel de Falla, Latinité et Universalité*, que reunió en la edición de las actas, publicadas en 1999, la investigaciones más recientes entonces sobre la obra de Falla, señalando algunos aspectos nuevos sobre conceptos estéticos. En el artículo del profesor Jambou dedicado a los conceptos de mediterraneidad, latinidad y universalidad, se revisa la problemática de los mismos señalando sus contenidos a través del pensamiento de Falla⁷⁴. En el mismo volumen Ramón Fernández Ochoa plantea algunas correspondencias estéticas entre Gerardo Diego y Manuel de Falla⁷⁵. Por su parte Gianfranco Vinay señala las diferencias sustanciales entre el neoclasicismo de Strawinsky y el de Falla, a través de su pensamiento musical y sobre todo en torno a las obras escritas en los años veinte. El autor señala que el neoclasicismo, en tanto “*zeitgeist*”⁷⁶, otorgaba a Falla una fuerte inclinación a utilizar los temas antiguos, pero desde el interior de un proceso cultural, espiritual y artístico totalmente diferente que en Strawinsky⁷⁷.

La relación del neoclasicismo musical con aspectos filosóficos y estéticos generales dentro del análisis contextual de la época, frente a la mera mención como *ismo* o tendencia, es relativamente reciente. El artículo de Jorge de Persia en la *Revista de Occidente* titulado “Falla, Ortega y la renovación musical”⁷⁸, plantea los indicios comunes de cambio en el pensamiento musical español desde la primera década del

⁷² *Ibidem*.

⁷³ HALFFTER, Cristóbal: “Neoclassicismus in Spanien und seine bedeutung für meine schaffen”, en: *Die klassizistische moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Hrsg. Hermann Danuser, Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung, Basel, 1996.

⁷⁴ JAMBOU, Louis: “Latinité et universalité”, en: *Manuel de Falla, Latinité et Universalité, (Actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre, 1996)*, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1999.

⁷⁵ FERNANDEZ OCHOA, Ramón: “Le musicien Manuel de Falla et le poète Gerardo Diego: correspondances esthétique”, en: *Op. cit.*, pp. 123-143.

⁷⁶ “Espíritu de la época”.

⁷⁷ VINAY, Gianfranco: “Falla et Strawinsky: confrontation en deux volets”, en: *Manuel de Falla, Latinité et Universalité...*, pp. 405-417.

⁷⁸ PERSIA, Jorge de: “Falla, Ortega y la renovación musical”, *Revista de Occidente*, núm. 156, mayo 1994, pp. 102-115.

siglo XX. En primer lugar señala los hechos más trascendentes en la búsqueda de nuevos lenguajes, como el paso de los Ballets Russes, el estreno de obras de Falla y la inauguración de diferentes publicaciones que tendrán especial peso en el auge de estas nuevas corrientes, y después analiza los escritos de Falla y Ortega en paralelo.

En su libro *En torno a lo español en la música del siglo XX*⁷⁹ plantea además de forma extensa las cuestiones de renovación musical, señalando en diferentes apartados las que atañen especialmente al nuevo clasicismo, como deshumanización, música pura, tradición, etc. y relacionando algunos de los textos más importantes para la vanguardia del momento, no solamente musicales. Sin embargo, no entra a dilucidar el contenido conceptual del término neoclasicismo.

La cuestión del nacionalismo musical en España es punto de partida imprescindible para esclarecer bastantes interrogantes sobre la cuestión ideológica del neoclasicismo y su importancia como estética y/o como estilo. Muchos estudios plantean la hipótesis de continuidad del movimiento nacionalista que reivindica desde principios del siglo XX la recuperación de la música española, a la hora de emplazar el neoclasicismo.

Juan José Carreras⁸⁰ ha señalado que la idea de renacimiento musical, el argumento de la historia como referencia de identidad, fue algo común en el fin de siglo europeo⁸¹. Celsa Alonso se refiere también a una idea de “renacimiento musical” dirigida por Salazar y Falla desde 1914⁸², y al neoclasicismo como culminación del nacionalismo pedrelliano en Falla y como “nacionalismo de las esencias”⁸³.

Ya hemos señalado el riesgo de la asociación del concepto de neoclasicismo a grupos de compositores o estilos concretos, y la simplificación del mismo como mera descripción de elementos técnicos, en muchos casos ciñéndose únicamente a la vertiente formalista⁸⁴. Sin embargo, es obvia la necesidad de acercamiento a dichos estudios.

Tomás Marco en “La tendencia neoclasicista en la música de esta etapa” se centra en el análisis de algunas obras de compositores importantes sin apuntar la proyección estética de esos rasgos formales en la crítica y el ensayo⁸⁵. En concreto se refiere al

⁷⁹ PERSIA, Jorge de: *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 2003.

⁸⁰ CARRERAS, Juan José: “Hijos de Pedrell: la historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas. 1780-1980”, *Il Saggiatore musicale*, año 8, núm. 1, 2001, pp. 121-151.

⁸¹ Un ejemplo claro de ello son los escritos de Jean-Aubry, cuya influencia en el pensamiento musical español trataremos aquí. Este autor señala una serie de “renaissances” musicales en países europeos, entre ellos España, a través de Falla. JEAN-AUBRY, G.: *La musique et les nations*, Paris, London, Chester, 1922. (Buenos Aires, Argos, 1946, p. 190, y pp. 147-171.)

⁸² MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas”, *De musica hispana et aliis, miscelánea en honor al prof. Dr. D. José López - Calo*, (ed. Emilio Casares y Carlos Villanueva), vol. 2, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1990, pp. 351-397.

⁸³ ALONSO, Celsa: “La música española y el espíritu del 98”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 5, 1998, pp. 79-108.

⁸⁴ “La vuelta a la clasicidad que significó el neoclasicismo, por muy ambigua que pueda ser esta palabra y en cuya discusión no entramos ahora, se manifiesta principalmente por el interés por recuperar formas antiguas de la historia de la música y el lenguaje tonal en el que estas formas y estructuras se vertieron”. GARCÍA LABORDA, José María: “La recuperación formal en el Neoclasicismo” en: *Forma y estructura en la música del siglo XX, una aproximación analítica*, Madrid, Alpuerto, 1996.

⁸⁵ MARCO, Tomás: “La tendencia neoclasicista en la música de esta etapa”, *Cuadernos de Música*, núm. 1, 1982, pp. 51-58.

Grupo de Madrid, con la excepción de Roberto Gerhard, y afirma la importancia ideológica de Strawinsky y su influencia a partir de *Pulcinella*, determinante para el neoclasicismo español. Lo interesante de este trabajo es que enumera la mayor parte de obras de factura neoclásica en el periodo de entreguerras.

En los estudios biográficos o analíticos existentes sobre compositores relevantes de la época, especialmente del llamado Grupo de Madrid o de la República, se encuentran escasas alusiones al neoclasicismo, como técnica o como estilo, en parte de sus obras⁸⁶. En este sentido son una excepción los estudios de Christiane Heine⁸⁷, quien habla del neoclasicismo en los compositores de la llamada generación del 27 apuntando algunos de sus rasgos musicales pero sin tratar la problemática del concepto ni su vertiente estética. Otros artículos de esta misma autora profundizan en el sentido estético del neoclasicismo poniéndolo en relación al concepto de neopopularismo en poetas de la Generación del 27⁸⁸. Por su parte, Marcos Andrés Vierge trata el neoclasicismo en Remacha como la tendencia predominante en su obra a través de la influencia italiana de Malipiero y las de Strawinsky y Falla⁸⁹.

Es pertinente el análisis de los conceptos de clasicismo, neoclasicismo y la cuestión de los retornos en las más importantes figuras del pensamiento, no sólo filosófico, sino crítico, y por supuesto en compositores, artistas y literatos. Es necesaria una revisión profunda de aquellos aspectos que conduzcan a la definición del neoclasicismo a partir de una figura clave para el periodo como es Adolfo Salazar. La tesis de Consuelo Carredano, así como algunos de sus artículos, suponen un estudio profundo de su pensamiento en relación con las principales corrientes de renovación europeas⁹⁰. No obstante, consideramos oportuno trabajar un concepto como el del neoclasicismo, del cual esta figura es pionera en España, profundizando en los componentes estéticos que el crítico quiere destacar, así como su influencia en otras voces críticas y en general en la historiografía española, lo cual nos ocupará parte del presente trabajo. Sus escritos dan pie a un estudio de sus ideas no sólo como ideólogo del 27 (lo cual ya se refleja en los trabajos citados del profesor Casares), sino como defensor y quizá definidor y propagador del neoclasicismo.

Existe también una recopilación de los escritos del crítico y compositor del Grupo de los Ocho Juan José Mantecón, realizada por Laura Prieto⁹¹. La autora analiza la

⁸⁶ HALFFTER, Rodolfo: "Julián Bautista"; FRAILE, Alberto: "Fernando Remacha"; HOMES, Joaquín: "Robert Gerhard", en: *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 89-93, 103-109, 125-139.

⁸⁷ HEINE, Christiane: *Salvador Bacarisse (1898-1963): die Kriterien seines Stils während der Schaffenszeit in Spanien (bis 1939)*, Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft, Frankfurt am Main, Lang, 1993, Y HEINE, C.: "Salvador Bacarisse (1898-1963) en el centenario de su nacimiento", *Nasarre*, XIV-1, 1998, pp. 119-171.

⁸⁸ HEINE, Christiane: "Las relaciones entre poetas y músicos de la generación del 27: Rafael Alberti", *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, núm. 26, 1995, pp. 265-296.

⁸⁹ ANDRÉS VIERGE, Marcos de: *Fernando Remacha: el compositor y su obra*, Madrid, ICCMU, 1998, pp. 21 y ss. Ver también: ANDRÉS VIERGE, Marcos de: "Consideraciones sobre el estilo musical de Remacha", *En torno a Remacha y la generación del 27*, Pamplona, Universidad pública de Navarra, 2000, pp. 29-42. ANDRÉS VIERGE, Marcos de: "Fernando Remacha Villar (1898-1984), seis claves sobre su vida y obra", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1998, pp. 23-40.

⁹⁰ CARREDANO, Consuelo: *Op. cit.* Y: *Adolfo Salazar: pensamiento estético y acción cultural (1914-1937)*, Tesis Doctoral, UCM; Madrid, 2006.

⁹¹ PRIETO, Laura: *Op. cit.*

repercusión de la música europea en ellos, señalando su inclinación a las novedades y a la vanguardia y por tanto al neoclasicismo. Algunos aspectos del pensamiento estético de Mantecón son tratados también por Víctor Sánchez en: “Juan José Mantecón, crítico y compositor de la generación del 27”⁹², donde apunta su afinidad con las corrientes de vanguardia y recoge alguna crítica relevante en la que se ven estos rasgos relacionados con el neoclasicismo. Sin embargo, este autor señala que “Mantecón no se decanta por ninguna tendencia”⁹³.

Nuestra perspectiva de análisis considera la importancia de figuras críticas de suma importancia para el pensamiento del período, como César Muñoz Arconada o Fernando Vela. Hay algún estudio parcial que no resalta su importancia en relación al pensamiento musical. Por otra parte, los estudios sobre compositores que realizan una actividad crítica y/o son autores de escritos sobre música o arte, aluden en algunos aunque pocos casos a su implicación en la tendencia neoclasicista, pero sin detenerse en la explicación de sus ideas o su perspectiva sobre la misma. Un ejemplo de este último aspecto son Pittaluga, Bautista o Bal y Gay⁹⁴.

Capítulo aparte merece la figura de Manuel de Falla. El número de estudios en torno a su figura y obra es ingente. Destacan en relación con nuestro trabajo los estudios tradicionales de Chase, ya reseñado, Demarquez⁹⁵ y más adelante Budwig⁹⁶, por su visión de aquellos aspectos que señalan una tendencia neoclasicista desde *El Sombrero de tres picos* al *Concerto*. La apertura del Archivo Manuel de Falla en 1991 suscitó la inauguración de variados y nuevos campos de investigación en torno a la figura del compositor. No es nuestro cometido aquí llevar a cabo una exposición exhaustiva de todos estos estudios. Lo que aquí nos ocupa es señalar aquellos que en las últimas décadas han arrojado luz sobre la cuestión del neoclasicismo.

Carol A. Hess aborda la recepción de las obras de Manuel de Falla en la crítica madrileña y catalana de los años veinte y a través de ella destaca la importancia del neoclasicismo como corriente de vanguardia, junto con el impresionismo. El capítulo sobre la “ideología del neoclasicismo”⁹⁷ se centra en aquellos aspectos que perfilan las ideas del nacionalismo musical en España en su búsqueda de universalidad, y la adopción del lenguaje neoclasicista en Falla. La autora dedica también un capítulo a la influencia y recepción de Strawinsky⁹⁸. Pero quizá el estudio más significativo y uno de los más profundos sobre la idea de universalidad en la música española se lleva a cabo a

⁹² SÁNCHEZ-SÁNCHEZ, Víctor: *Op. cit.*

⁹³ *Ibidem*, p. 56.

⁹⁴ PERSIA, Jorge de: *Julián Bautista (1901-1961)*, Colecciones singulares de la Biblioteca Nacional, núm. 5, Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, 2004. Y FERNANDEZ GARCIA, Rosa María: *Bal y Gay o su pensamiento antes de 1933*, A Coruña, Edicions do Castro, Serie Documentos, 2005.

⁹⁵ DEMARQUEZ, Susanne: *Manuel de Falla*, Philadelphia, Chilton Book, 1968, p. 96.

⁹⁶ CHASE, Gilbert. BUDWIG, Andrew: *Manuel de Falla: a bibliography and research guide*. New York, Garland, 1986, p. 25. Budwig estudia además *Atlántida* como obra que consolida aspectos estéticos del neoclasicismo de Falla: *Manuel de Falla's Atlántida: An historical and analitical study*, PhD, Facultad de Humanidades de Chicago, Illinois, 1984, p. 39.

⁹⁷ HESS, Carol A: “The great war and the ideology of Neoclassicism in Spain”, *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992, pp. 45-78. Y HESS, Carol A: *Manuel de Falla's the three Cornered Hat and the advent of Modernism in Spain*. PhD, University of California, Davis, 1994.

⁹⁸ HESS, Carol A.: “Strawinsky in Spain, 1921-25”, *Manuel de Falla and Modernism in Spain...*, pp. 161-180.

través de su análisis sobre el *Concerto* de Falla⁹⁹. Por otra parte, las ideas sobre el concepto de universalismo ligado a la estética neoclasicista son analizadas en un artículo centrado en la recepción de Falla en la prensa catalana¹⁰⁰, sobre todo a través de la evolución estilística desde *El Sombrero de tres picos* al *Concerto*. En él se ven, aunque superficialmente, los rasgos estéticos del neoclasicismo europeo adoptados por la Generación del 27 en su búsqueda de universalismo. Hess sitúa el neoclasicismo como estadio de la vanguardia que culmina entre 1921 y 1926.

Los estudios de Michael Christoforidis han analizado de forma exhaustiva el pensamiento de Manuel de Falla y la repercusión de sus ideas. Su tesis es pionera en el análisis pormenorizado de estos aspectos a través de *El Retablo* y el *Concerto*¹⁰¹. Sus artículos sobre la recuperación de la tradición culta y popular en Falla y la síntesis que consigue entre tradición y modernidad son numerosos y su perspectiva analítica ha aportado muchísima profundidad en el análisis de la conexión entre el pensamiento musical de Falla, su entorno, su papel como miembro de las “generaciones del 98” y del “27” y otras cuestiones estéticas sumamente aclaratorias del neoclasicismo musical¹⁰².

La tesis de Antonio Narejos Bernabeu¹⁰³ señala los componentes principales del pensamiento estético del compositor y matiza algunos aspectos referentes al concepto de neoclasicismo. Sería necesario, no obstante, analizar la definición del lenguaje neoclasicista a través de la influencia de Falla en las generaciones posteriores¹⁰⁴.

El Grupo de los Ocho y la música en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1931), de María Palacios¹⁰⁵, constituye un extenso panorama sobre el Madrid musical del periodo acotado y un análisis musical de las principales obras del Grupo de los Ocho. En él se encuentran algunas menciones al neoclasicismo como tendencia,

⁹⁹ HESS, Carol: “Universalism and spanish Religious identity: Falla’s Harpischord Concerto”, *Manuel de Falla and Modernism...*, pp. 232-245.

¹⁰⁰ HESS, Carol A.: “Manuel de Falla and the Barcelona Press: Universalismo, Modernismo, and the Path to Neoclassicism”, en: *Multicultural Iberia: Language, Literature, and Music*, (ed.by Dru Dougherty and Milton M. Azevedo), University of California Press, University of California International and Area Studies Digital Collection, 1999, vol. 103, pp. 212-229.

¹⁰¹ CHRISTOFORIDIS, Michael: *Aspects of the creative process in Manuel de Falla's El retablo Maese Pedro and Concerto*, PhD, University of Melbourne, 1997.

¹⁰² CHRISTOFORIDIS, Michael: “El peso de la vanguardia en el proceso creativo del *Concerto* de Manuel de Falla”, *Revista de Musicología*, 20 (1997), pp. 677-690.; CHRISTOFORIDIS, Michael: “Domenico Scarlatti y Manuel de Falla’s construction of hispanic neoclassicism”, *The past in the present*, (IMS, Intercongressional Symposium), Budapest & Visegrád, Liszt Ferenc Academy of Music, 2000, vol. 1, pp. 531-544; CHRISTOFORIDIS, Michael: “Manuel de Falla’s *Siete canciones populares españolas*: the composer’s personal library, folksong models and the creative process”, *Anuario Musical*, 55, 2000, pp. 213-235.; entre otros.

¹⁰³ NAREJOS BERNABEU, Antonio: *La estética musical de Manuel de Falla*, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, Departamento de Filosofía, 2005.

¹⁰⁴ Para un acercamiento a la recepción de su obra: CASARES, Emilio: “Manuel de Falla y los músicos de la Generación del 27”, *Manuel de Falla tra l’Spagna y l’Europa...*, pp. 49-63; NOMMICK, Yvan: “La herencia de la música y el pensamiento de Manuel de Falla en la posguerra (1940-1960)”. En: *Actas del Congreso dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada, Universidad de Granada, 2001, Vol. 2, pp. 9-31; NOMMICK, Yvan: “Manuel de Falla y la pedagogía de la composición: el influjo de su enseñanza sobre el Grupo de los Ocho de Madrid”, *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002.

¹⁰⁵ PALACIOS NIETO, María: *Op. cit.*

aunque no aborda la filiación estético-filosófica de los conceptos ni su relación con otras áreas artísticas. La relación con el contexto europeo es parca en cuanto a la descripción de las ideas estéticas. Tampoco se tienen en cuenta los cambios acaecidos en el final de la década de los años veinte y su repercusión.

Es ineludible tratar la interacción de Francia y España en la creación del neoclasicismo como discurso estético. Algunos aspectos concretos, referentes a influencias de determinados compositores, se han tratado en recientes estudios. El congreso *La Musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*, dio como fruto algunos estudios entre los cuales destacamos el de Yvan Nommick sobre la influencia de Ravel en Falla¹⁰⁶. Sin duda el neoclasicismo español no se puede explicar sin la influencia de Strawinsky, pero la figura de Ravel tiene un peso estético considerable, que trataremos, en la conformación de su discurso. Nommick analiza cuestiones de forma y materia musical, no si antes relatar coincidencias estéticas referentes a su evolución desde un lenguaje impresionista al neoclasicismo, observando asimismo sus similitudes y diferencias.

En lo concerniente a la relación y las influencias entre Strawinsky y Falla, Louis Jambou sitúa en paralelo *Pulcinella* y *El Retablo de Maese Pedro* como “pórticos del lenguaje llamado neoclásico”¹⁰⁷, que culmina en *Atlántida* como idea de transformación continua del lenguaje. Analiza la recuperación de la tradición popular y de los lenguajes históricos en ambos desde una perspectiva que da pautas para la visión de la problemática de los retornos musicales, y pone de relieve las diferencias de enfoque de ambos compositores sobre el pasado.

Entre los estudios que tratan la presencia de la tradición en la música española destacan aquellos dedicados a la significación de Scarlatti en la obra de Falla, estética y estilísticamente. Destacamos un estudio de Michael Christoforidis que incide en la construcción de la hispanidad musical a través del neoclasicismo, al estudiar también la influencia de Scarlatti en Falla¹⁰⁸. Elena Torres ha tratado también la importancia del scarlattismo desde principio de siglo en la música española y su presencia en la música de Falla¹⁰⁹.

La presencia de Strawinsky en España es un aspecto fundamental en el presente trabajo, como vía primordial para la proyección del neoclasicismo en el pensamiento musical español. De ahí que los trabajos sobre la presencia del compositor en España, su influencia y la repercusión de su pensamiento sean imprescindibles para esta aproximación. Pero hay que tener en cuenta la confluencia de varios factores para un análisis global en el sentido que aquí atañe. Por una parte la influencia de los Ballets

¹⁰⁶ NOMMICK, Yvan: “Le matériau et la forma chez Manuel de Falla et Maurice Ravel: éléments d’analyse comparative”, en: *La Musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*, Paris, Série Études, Presses de l’université Paris Sorbonne, 2003.

¹⁰⁷ JAMBOU, Louis: “Stravinsky y Falla: influencias y paralelismos: parámetros para un estudio”, *Relaciones musicales entre España y Rusia*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, 1999, pp. 101-116.

¹⁰⁸ CHRISTOFORIDIS, Michael: “Domenico Scarlatti y Manuel de Falla’s construction of hispanic neoclassicism”, en: *The past in the present...*, pp. 531-544. Destaca también el citado estudio de VINAY, Giancarlo: “La lezione de Scarlatti e Strawinsky nel Concerto per clavicémbalo di Falla”, *Manuel de e Falla tra la Spagna e l’Europa*, Florencia, lo. Solschki, 1989, p. 181.

¹⁰⁹ TORRES, Elena: “La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla”, en: *Manuel de Falla e Italia*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 65-122.

Russes en España¹¹⁰, la recepción de las obras strawinskyanas del periodo ruso y de las neoclasicistas en la crítica, y sus influencias concretas en compositores, artistas, escritores, críticos, filósofos, en los niveles de la creación artística y el pensamiento. Michael Christoforidis señala que “el estilo ruso y neoclásico de Strawinsky fue emulado por liberales y pro-republicanos entre 1920 y 1930”¹¹¹. Ya hemos señalado la importancia de los estudios sobre la influencia de Strawinsky en Falla. Sin embargo, en los pocos trabajos dedicados a la recepción crítica de su obra¹¹² no se habla de la construcción del neoclasicismo español, a excepción de los trabajos ya reseñados de Carol A. Hess y Michael Christoforidis.

¹¹⁰ Sobre la presencia de los Ballets y la influencia en España: *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. (ed. de Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano), Granada, Archivo Manuel de Falla. Madrid, Centro de documentación de Música y Danza INAEM, 2000.

¹¹¹ CHRISTOFORIDIS, Michael: “Igor Strawinsky, spanish catholicism and generalísimo Franco”, *Context, Journal of Music Research*, number 22 (spring 2001), pp. 61-69.

¹¹² MARTORELL, Oriol: “Strawinsky en Barcelona, rectificaciones y precisiones”, en: *España en la música de Occidente...*, pp. 457-477.

PRIMERA PARTE

EL CLASICISMO MODERNO: CUESTIONES CONCEPTUALES. PREMISAS HISTÓRICAS Y ESTÉTICAS

CAPÍTULO I

EL CONCEPTO DE NEOCLASICISMO EN LA MÚSICA Y SU PROBLEMÁTICA

1. Definiciones

No es posible abordar un estudio sobre la definición de neoclasicismo en la música sin tomar en consideración toda una serie de paradojas que se han producido en su descripción historiográfica. Ello ha propiciado que no se pueda dar al término una significación unívoca. Una definición exacta de neoclasicismo debería contener esta misma problemática y constituir un enfoque global¹.

En un primer acercamiento el vocablo no respondería a la realización y plasmación de la tendencia². Pero precisamente al considerar el concepto en un sentido amplio que valora su amplitud y ambigüedad y su validez como representación de cuestiones históricas, estéticas y técnicas, el término neoclasicismo sería correcto como representación de “tradición, neohistoricismos, renovación, modernidad, y sobre todo, en esencia, la búsqueda, en un pasado amplio, de elementos generalmente constructivos para regenerar el presente. Y en ese recorrido a través del túnel del tiempo se pueden visitar todo tipo de épocas, sin excluir en ningún momento el mismísimo romanticismo”³.

Esta perspectiva surge, por otra parte, de la importancia del neoclasicismo en la primera mitad del siglo XX, entendiéndose siempre este periodo como un todo histórico, diferente del momento –actual- en que se aborda la problemática, y susceptible de mirarse como el inicio de una renovación global. Lo cual conlleva considerar también los diferentes enfoques historiográficos posteriores a esta etapa y su apropiación del término.

La mayor parte de las definiciones o aproximaciones identifican a priori el neoclasicismo con las décadas de 1920-1930. Incluso aunque se considerara su desarrollo en el periodo 1920-1950, un estudio general del concepto desde el punto de vista teórico llevaría a determinar rasgos que no lo sitúan en ninguna etapa. A pesar de ciertas prácticas formales o composicionales recurrentes, tampoco se pueden definir unos rasgos exactos que le den un sentido concreto formal o estilístico como recurso compositivo. Y a pesar de una supuesta oposición al romanticismo, el neoclasicismo surgió a través de la evolución artística y musical de etapas anteriores.

¹ FAURE, Michel: «Le néo-classicisme musical dans la France entre les deux armistices de Rethondes», *20eme siècle images de la musique française*, Textes et entretiens, Sacem & Papiers, 1990, pp. 32-39.

² En general el llamado *Retorno a Bach* puede tomarse como un neobarroquismo, pero es la idea de modelo formal y la abstracción del modo contrapuntístico lo que prima. Danuser señala esta característica del neoclasicismo a en su artículo DANUSER, Hermann: “Nationaler und universaler Klassizismus zum Verhältnis zweier musikhistorischer paradigmata”, en: DANUSER, HERMANN (ed.): *Die Klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Basel, Amadeus, 1997, pp. 245-276.

³ MARCO, Tomás: *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, SGAE, 2002, p. 222.

La ambigüedad del concepto permite su imbricación no sólo en diferentes corrientes y estilos de la música, sino en diferentes contextos, posiciones, posturas e inclinaciones dependiendo del autor que lo esgrime.

Arnold Whittall lo define como un movimiento estilístico que sitúa en el periodo entre las dos guerras mundiales, y resalta que reactivó los procesos de recuperación de estilos antiguos para reemplazar lo que para una serie de compositores eran los exagerados gestos y ausencia de formas del último romanticismo⁴. Esta definición se limita a describir sucintamente el fenómeno, movimiento o tendencia, sin entrar a discutir el por qué y el sentido del término.

Richard Taruskin señala, por su parte, que el retrospectivismo y la alusión estilística a través del pastiche y la parodia de formas y estilos del XVIII, son los factores generalmente señalados a la hora de identificar el neoclasicismo musical del siglo XX desde aproximaciones superficiales que toman esta corriente como una tendencia reaccionaria, pero conllevan sin duda una inadecuación con el concepto⁵. Para dicho autor la propia implicación del neoclasicismo en el discurso artístico del siglo XX y su relación con las corrientes más avanzadas hace rechazar aproximaciones al pasado retrospectivas o tradicionalistas. En muchos casos la historiografía, posterior a 1950, ha ignorado las implicaciones y connotaciones que contiene, y ha aplicado peyorativamente la noción de neoclasicismo subrayando ese sentido reaccionario que señalaba Taruskin.

Hermann Danuser diferencia entre *Neoclasicismo* y *Clasicismo moderno* o *Modernidad Clásica*, pues considera que esta distinción ayuda a las nuevas perspectivas historiográficas frente a la tradicional concepción de neoclasicismo impuesta por la historiografía alemana⁶. La distinción a priori para esta consideración es no tomar los términos moderno y clásico como antagonistas, pues esta disyuntiva precisamente se remonta a los postrománticos de la segunda mitad del XIX.

Martha M. Hyde⁷ relama la aserción de T. S. Eliot de lo “clásico” para establecer la problemática del término neoclasicismo en su raíz. T.S. Eliot se preguntaba por la condición del lenguaje clásico, considerando que es propia del clasicismo la madurez y de una época clásica la comunidad del gusto, que conduce a una noción de estilo común. Esta idea conduce por otra parte hasta sus extremos la que puede ser una apreciación habitual de los autores clásicos como aquellos que realizan en la obra, el lenguaje de un pueblo. Esa clara referencia al pueblo descubre un origen romántico en esta concepción de clasicismo, a pesar de que Eliot partía de la crítica a la tradicional diferenciación entre clásico y romántico. Hablaba de “pueblo latino” al señalar a Virgilio. Tal idea presume la existencia de una identidad que se concreta en destino y hace del lenguaje instrumento de tal destino, que tiene en la poesía su épica, cuando no su norma. Se negaba así la posibilidad de lo clásico como tal en el siglo XX. Pero sí en

⁴ WHITTALL, Arnold: “Neo-classicism,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, II, (ed. Stanley Sadie), London, Macmillan, 2001, vol 27, p. 753.

⁵ TARUSKIN, Richard: “Back to whom. Neoclassicism as ideology”, *19 Century Music*, núm. 3, vol.16, 1992-1993, pp. 286-302.

⁶ DANUSER, Hermann: “Rewriting the past: classicisms of the inter-war period”, *The Cambridge History to XXth. Century Music*, (ed. Nicholas Cook and Anthony Pople), Cambridge University Press, 2004, pp. 280-281.

⁷ HYDE, Martha M.: “Strawinsky’s Neoclassicism”, en: *The Cambridge companion to Strawinsky*, (ed. by Jonathan Cross), Cambridge, University Press, 2003, pp. 98-136.

su definición como susceptible de ser elegido, como modelo, para diferentes maneras, anacrónicas, de ponerlo en una nueva obra⁸. Esta idea de lo clásico como modelo, como obra pasada que se convierte en referente, y que puede adaptarse según varias técnicas, estaría presente también en una concepción amplia del sentido del neoclasicismo. Estas ideas de Eliot tienen que ver con otra de las figuras esenciales para el periodo entre las dos guerras mundiales: Walter Benjamin, que señaló en 1916 que la concepción de un lenguaje creador, de un lenguaje que al nombrar crea, es uno de los tópicos del pensamiento contemporáneo y revela la pretensión de clasicismo que explícita o no, anida en el arte y la poesía de nuestro tiempo⁹.

La problemática de la noción de lo clásico es remarcada también por Rafael Pozzi cuando habla de neoclasicismo¹⁰. El concepto derivaría del de Clasicismo, empleado frecuentemente y también de forma dudosa y ambigua. Pozzi analiza el término desde su origen, en Roma, como ley o modelo, el cual pasó a la literatura con este sentido, de manera que lo clásico iba ampliando su campo semántico siempre aludiendo a un sentido de perfección estilística y formal y un valor estético ejemplar, permanente y universal. A través del neoclasicismo de la primera mitad del siglo XX lo clásico se redefine y amplía su campo semántico por su implicación en la noción de Neoclásico. En la base del neoclasicismo se encuentra también por tanto la vieja antinomia clasicismo-romanticismo, en cuanto a su rechazo de categorías históricamente asociadas con el romanticismo. Esta dicotomía basada sobre suposiciones típicas, como intelecto-emoción, objetivismo-subjetivismo, hace olvidar en muchas ocasiones que ciertos rasgos clásicos se encuentran en lo romántico y viceversa.

Hablamos pues de categorías históricas sumamente arraigadas que son esenciales a la hora de abordar el neoclasicismo. La importancia del sentido histórico en los siglos XVIII y XIX, como señala Hermann Danuser, hizo posible que a través de la composición musical se forjaran lazos con los estilos y las prácticas de obras que habían sido olvidadas, y, al mismo tiempo, se creara música contemporánea con un enfoque historicista. No por casualidad, estos métodos composicionales surgieron cuando despertaba también la conciencia histórica en el ambiente del concierto¹¹. Danuser se centra únicamente en la recuperación de las formas cultas del pasado como factor definitorio del neoclasicismo. Por una parte considera la noción de clasicismo como el estilo desarrollado en Viena hacia 1800, reconocido como tal sólo desde una visión retrospectiva. Por otra parte explica la idea general de clasicismo, que siempre envuelve también una relación regresiva tomándolo como el arte modélico del pasado. Por lo tanto, el concepto de Clasicismo como sentido estético encierra en sí una riqueza de significados que implica los conceptos de periodo, ideales de estilo y forma, modelos y perfección estética. Estos conceptos y/o significados evidentemente varían, no solamente entre ellos, sino que son redefinidos según las tradiciones culturales

⁸ ELIOT, T. S.: *What is a classic? An address delivered before the Virgil Society on the 16th of October 1944*, London, Faber & Faber limited. Y ELIOT, T. S.: "What is classic?", *On poetry and poets*, New York, Noonday Press, 1968, pp. 52-74.

⁹ BENJAMIN, Walter: *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1971, p. 135. (Texto de 1916).

¹⁰ POZZI, Rafael: "L'ideologie neoclassique", *Musiques. Une encyclopedie pour le XXI Siecle*, (ed. Jean-Jacques Nattiez), París, Musiques du XX siècle, Cité de la musique, vol. 1, 2000, pp. 348-371.

¹¹ DANUSER, Hermann: "Rewriting the past: classicisms of the inter-war period", *The Cambridge History to XXth. Century Music*, (ed. Nicholas Cook and Anthony Pople), Cambridge University Press, 2004, pp. 260- 285.

concretas. Por lo tanto el concepto de neoclasicismo para este autor es polivalente, si tenemos en cuenta esta cuestión semántica del término clasicismo.

Danuser distingue, dentro esa polivalencia que confiere al neoclasicismo, entre dos tipos: sustantivo y formalista¹². El recurso de lo neo-barroco, por ejemplo, sería un neoclasicismo sustantivo, pues surgió desde una actitud antirromántica que lo recuperaba como medio de comprensión de la música del siglo XVII y del primer XVIII, en los cuales el neoclasicismo buscaba sus modelos. El romanticismo historicista fue una importante pre-condición para esa recuperación, al extraer las características de ese neobarroco para trasladarlas a un nuevo sentido estético. A través de este ejemplo Danuser explica cómo la categoría estética del neoclasicismo es una creación historiográfica que extrapola rasgos de un verdadero clasicismo a un contexto distinto en el que establecer nuevas categorías estéticas. Ese sería el neoclasicismo sustantivo¹³, mientras que el formalista se limitaría al uso de formas del pasado para experimentar con una serie de prácticas contemporáneas. Ese clasicismo formalista recuperaría también las formas del romanticismo del siglo XIX, incluso sin tener que renunciar a la actitud neoclásica antirromántica como actitud estética. Éste, para Danuser, es el caso de Strawinsky. No obstante, algunos teóricos ven ese formalismo como continuación del romanticismo decimonónico¹⁴.

Rudolf Stephan, sin embargo, define el neoclasicismo musical como un principio de formalismo, en el cual las fuentes del material musical utilizado, llevadas a la “parodia” y a la desrealización, desfamiliarización, o deshumanización, dejaban de tener su importancia intrínseca. Es un sentido de neoclasicismo como modernización, no de restauración, y que se opone al propuesto por Adorno en su *Filosofía de la Música moderna* desde una perspectiva antihistoricista que defiende el serialismo en el periodo inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial¹⁵.

Joseph Strauss considera también la noción de lo clásico para señalar el vasto significado del neoclasicismo como tendencia. Se centra en otorgarle un rechazo del pasado inmediatamente previo y la búsqueda en épocas anteriores de un estilo al que llamar clásico, en muchos casos para burlarlo o deconstruirlo¹⁶. Lo más relevante de la perspectiva de Strauss es su noción de *anacronismo* como factor que en la historiografía se nutre de la confrontación y el conflicto entre estilos y épocas conscientemente, deliberadamente, y de forma constructiva, para dramatizar el itinerario y el paso diacrónico desde el pasado remoto al presente emergente. Se llena de significado la idea del pasado y la propia distancia con él en su apropiación en el presente.

Teniendo en cuenta esta noción de anacronismo, Martha M. Hyde considera dos posturas de recuperación de lo clásico. Una filológica o anticuaria, arqueológica, y otra

¹² DANUSER, Hermann: *Op. cit.*, p. 263.

¹³ Danuser pone el caso de Nadia Boulanger y su enseñanza en París, como contribución a una foma moderada de neoclasicismo neotonalista, en el segundo cuarto de siglo XX, en un contexto de rechazo general al romanticismo: *Ibidem*.

¹⁴ VAN DEN TOORN, Pieter C.: “Neoclassicism revised”, *Music, politics, and the academy*, University of California, Berkeley, 1995, pp 143-178. Y MEYER, Leonard B: “A Pride of Prejudices, or delight in diversity”, *Music Theory Spectrum*, 13, núm. 2, 1991, pp. 248-249.

¹⁵ ADORNO, Theodor W.: *Filosofía de la nueva música*, Buenos Aires, Sur, 1966, p. 206.

¹⁶ STRAUS, Joseph: *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1990, pp. 1-20.

de reinterpretación, traducción o acomodación¹⁷. Ésta última es la postura que juega con el anacronismo, pues no puede evitar la incongruencia que conlleva unir diferentes épocas o periodos, una incongruencia consciente que precisamente pretende dramatizar o hacer discursiva e histórica esa confrontación entre el pasado remoto y el presente¹⁸.

Siguiendo esta idea se infiere que el historicismo sería la causa de que en el siglo XX los compositores -y en general la creación artística- plantearan la posibilidad de volver a estilos antiguos, géneros y modelos establecidos en el pensamiento musical. El siglo XVIII dejó de verse como el origen del siguiente periodo histórico, y apareció como un componente de un estado opuesto al romanticismo.

Gianfranco Vinay también otorga relevancia a la relación con el pasado clásico, anterior al romanticismo. La diferencia entre esa recuperación del pasado que realizan los compositores del siglo XIX y la del neoclasicismo del siglo XX es el modo como se realiza la integración estilística. En el primer caso se realiza, según Vinay, en un sentido continuo y neoclásico, y en el segundo discontinuo, de “moderno clasicismo”. Continúa así las consideraciones de Danuser. En el primer caso hay una conciencia histórica evolucionista que tiende a absorber, asimilar, englobar estilísticamente el pasado; el segundo, sin embargo, contiene una fractura más o menos profunda que separa el presente del pasado, seleccionado para la recreación artística, como “un agujero” de un siglo de historia de la cual se reniega.

Por tanto, Vinay sitúa el verdadero neoclasicismo como una recuperación dialéctica de la historia, y considera una serie de actitudes y obras que en los últimos años de la Primera Guerra Mundial preludiaron el neoclasicismo de los años veinte. El primero es la recuperación de un periodo clásico como mito, como representación de pureza y de transparencia lingüística no contaminada de influjos romántico-alemanes. Un ejemplo sería *Le Tombeau de Couperin*. Otro modo sería la deformación grotesca o irónica, como *Sonatine Bureaucratique* de Satie¹⁹. El tercer modo de pre-neoclasicismo es la restauración de una obra del pasado instrumentada y rehecha según el gusto moderno, (por ejemplo *La Astuzie femminili* de Cimarosa, revisada por Respighi), y por último existe un cuarto modo que señala el pastiche o el collage con uno o varios autores del pasado, en suites sinfónicas, tal es el caso de *Antiche arie ed danze per liuto* de Respighi, los ballets *Le donne di buon umore* de Scarlatti-Tommasini, *La boutique fantasque* de Rossini por Respighi, o bien *Pulcinella* de Pergolesi por Stravinsky.

Eric Salzman considera por su parte que el neoclasicismo como tendencia fue una forma de música neotonal sintética que triunfó en aquellas regiones donde el último

¹⁷ HYDE, Martha M.: “Stravinsky’s Neoclassicism”, en: *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge University Press, 2003, p. 100.

¹⁸ HYDE, Martha M.: “Neoclassic and anachronistic impulses in XX Century Music”, *Music theory spectrum*, núm. 2, vol. 18, 1996, pp. 200-235. Por su parte Straus establece también la distinción entre cuatro niveles de aproximación al pasado: reverencial, en *Le Tombeau de Couperin*, ecléctica en el *Octeto* de Stravinsky, heurística, en Bartók y dialéctica, en el *Tercer cuarteto* de Schoenberg, en: STRAUS, Joseph: *Ibidem*.

¹⁹ Stravinsky se refería asimismo a este procedimiento como un cierto tipo de “así llamado” neoclasicismo, referido a su *Polka* y las *Tres piezas fáciles para piano a cuatro manos* de 1915. VINAY, Gianfranco: *Stravinsky neoclassico. L'invenzione della memoria nel '900 musicale*, Marsilio, Saggi. Musica Critica, 1987, p. 21.

clasicismo romántico de finales del siglo XIX tenía la característica de una construcción artificial impuesta²⁰.

Varios autores señalan otros factores por los que se ha producido la incapacidad de definición del neoclasicismo: la falta de contenidos que en muchos casos ha tenido como tendencia en el siglo XX, convirtiéndose en un eslogan o en marketing de una serie de compositores que simplemente adoptaban técnicas de recuperación de estilos del pasado, o convirtiéndose también por el contrario en medio de redefinición de épocas y tendencias o de autoafirmación de políticas nacionales o ideologías²¹.

Scott Messing considera ese último sentido propagandístico del neoclasicismo no sólo en los años veinte y treinta sino también posteriormente; es más, su adscripción a una etapa concreta, en este caso la posterior a la Primera Guerra Mundial, le parece ambigua, pues considera que no existió una ruptura significativa en la trayectoria de los compositores relevantes para esta tendencia²².

Volker Schliess parte de la consideración de que el neoclasicismo no se definió como estilo, contrariamente a lo que pasó en arquitectura y en artes plásticas²³. Se fundó más en una tendencia que retomaba diferentes estilos de composición del pasado. Por lo tanto una actitud estética general del siglo XX con aspectos diferentes, desde el retorno al siglo XVIII, el neo-barroco²⁴, el neo-madrigalismo, neomodalismo, cecilianismo, neo-bachismo, o indysmo.

Zofia Helman plantea cierta discusión acerca de las tendencias historiográficas que abordaron la problemática del neoclasicismo en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando las tendencias clasicistas, según la autora, habían perdido su importancia, y se observó por tanto una aproximación a los problemas terminológicos²⁵. El término neoclasicismo se empezó a llenar de diferentes significado, entre ellos los peyorativos de Adorno o Golea²⁶, y se utilizaba menos los vocablos “clásico” y “clasicista”. Ello condujo a la multiplicación de términos alusivos al neoclasicismo así como redefiniciones del mismo: como Neo-barroco²⁷, o más detallados como Neobachismo, Neoscarlattismo, Neomedievalismo, y Pseudoclasismo. André Schäfner había propuesto el término general *música neoestilística*, cubriendo el neoclasicismo, neobarroco, incluso neo-romanticismo,

²⁰ SALZMAN, Eric: *Twentieth – Century Music: An introduction*, New Jersey, Englewood Cliffs, 1974, p. 43.

²¹ Milton Babbitt en los años setenta, señalaba esta perspectiva: BABBIT, Milton: ensayo s.t., *Perspectives of new music*, 9-2, 10-1 (1971), p. 106.

²² MESSING, Scott: “Polemic as history, the case of Neoclassicism”, *Journal of Musicology*, vol. 9, núm. 4, 1991, pp. 481-497.

²³ SCHERLIESS, Volker: “Torniamo all’antico e sarà un progresso. Nostalgie créatrice en musique”, en: *Canto d’amore: Classicism in modern art and music 1914-1935*, Basilea, Gallery de la Sociedad Paul Sacher, 1996, pp. 39-32.

²⁴ BUKOFZER, Manfred: “The neo-baroque”, *Modern Music*, núm. 3, año 12, marzo-abril, pp. 152-156. Se centra en Strawinsky, Bartók y Falla para explicar el uso de formas del Barroco como el concierto, a través de recursos modernos como ostinati, repeticiones, valoración del contrapunto y reducción orquestal, música de cámara.

²⁵ HELMAN, Zofia: *Esthétique et poétique du neo-classicisme en musique*, Polish Art Studies, V, Ossolineum, 1984.

²⁶ ADORNO, Theodor Wiesengrund: *Philosophie der Neuen Musik*, Tübingen, J.B.C, Mohr, Paul Siebeck, 1949. Y GOLÉA, Antoine: *Esthétique de la musique contemporaine*, Paris, ed. PUF, 1954.

²⁷ SLONIMSKY, Nicolas: *Music since 1900*, New York, Coleman-Ross Co., 1949.

mientras que Brelet, en 1963 atribuía el término neoclasicismo sólo a la escuela de Nadia Boulanger²⁸. En algunos casos se tendió a evitar la expresión por el afán de no dividir el arte en orientaciones, escuelas y toda suerte de *ismos*²⁹. Por otro lado en música se buscó la definición del neoclasicismo como tendencia del siglo XX, y por ello la problemática del término apareció en obras históricas sobre la música de dicho siglo³⁰.

La historiografía francesa de los años setenta continuó tratando el tema del neoclasicismo desde la perspectiva del auge cultural francés³¹. A partir de los años ochenta, dominados por una sensibilidad postmoderna, el neoclasicismo de los años veinte fue redescubierto³².

2. Orígenes del neoclasicismo musical en Europa : Francia

Volker Scherliess considera el enunciado de Verdi *Torniamo all'antico e sara un progresso*, de 1871, como uno de los primeros síntomas de neoclasicismo y lo reclama para afirmar que las generaciones posteriores y el neoclasicismo del siglo XX lo retomaron y siguieron citándolo para justificar su recuperación del pasado³³.

No obstante la mayor parte de los estudios sitúan las tendencias neoclasicistas del siglo XX como algo propio del periodo inmediatamente posterior a la Primera Guerra Mundial, en tanto en cuanto es en dicho periodo cuando resurge el problema de lo clásico como renovación vinculado a unas circunstancias sociales muy concretas. La Primera Guerra Mundial impuso una división histórica mayor que la que se produjo entre el siglo XIX y el XX, ya que marcó una serie de cambios sustanciales en la concepción del individuo, su relación con la sociedad y la cultura y la conciencia histórica de civilización. La necesidad de creación de un “nuevo” mundo impuso una visión histórica que redefinía la impuesta durante la Edad Moderna³⁴. Esa redefinición de la realidad fue llevada a un punto culminante por Albert Einstein. Nietzsche, por su parte, cuestionaba las bases objetivas de la verdad y de la razón como una ilusión y Sigmund Freud exponía sus teorías en las que los principios racionalistas de la psicología se desmoronaban. La relación con el pasado y la estabilidad histórica se empezaban a cuestionar desde diferentes áreas, desde la filosofía hasta la historia, la crítica y el arte.

Faure observa que sin duda el neoclasicismo fue un resultado de significados e intenciones paralelas en artes plásticas, literatura y música³⁵.

²⁸ BRELET, Gisèle: *Musique et culture: contribution à la psychologie et à la philosophie musicales*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

²⁹ AUSTIN, William W.: *Music in the XXth. Century: from Debussy through Stravinsky*, NY London, W.W. Norton & co., 1966.

³⁰ (Stuckenschmidt, 1951, Machlis, 1961, Hollander, 1967, Chominsky, 1968.)

³¹ Número especial de la *Revue Musicale: Le Retour au classique. Interrogation-perspective*. *Revue Musicale*, double numero 308-309, 1978.

³² *On Classic Ground: Picasso, Leger, De Chirico and the New Classicism 1910-1930*, London, Tate Gallery, 1990, en: BOEHM, Gottfried: “Une autre modernité”, *Canto d'Amore...*, pp. 15-35.

³³ Veremos casos de utilización de este enunciado en el caso español. SCHERLIESS, Volker: *Op. cit.*, pp. 39-32.

³⁴ MORGAN, Robert P: *Modern Times*, London, MC Millan press, 1993, p. 3.

³⁵ FAURE, Michel: *Op. cit.*, pp. 32-39.

Joseph Straus habla de una ansiedad por dominar el pasado histórico, y por ello la música del siglo XX estaba frecuentemente preocupada por la música tradicional, sus formas, sintaxis, etc.³⁶. Ese deseo miraría en primer lugar a una época cercana de estabilidad estética y de fiabilidad estilística, el siglo XVIII. En el siglo XX tuvo lugar una búsqueda del pasado mucho más fuerte que la producida en el XIX, pretendiendo un vínculo con las ideas de antigüedad y de universalidad mucho más intenso³⁷. Esto tiene que ver con la idea de estatismo que expone Burkholder³⁸, que explica como la posibilidad de hacer metáforas del pasado musical fruto de la necesidad de crear realidades artísticas y musicales estáticas y universales³⁹.

Hermann Danuser señala que, a diferencia de las otras artes, la evolución de la música desde el siglo XII tuvo lugar sin la noción de lo clásico-universal⁴⁰, y por ello los paradigmas musicales (flamencos en el siglo XV y XVI, italianos en el XVII y XVIII, y austrogermanos en el XIX), surgieron desde las culturas nacionales sin el referente de la herencia antigua, y desde su propia identidad aspiraron a una significación universal o internacional.

París se convirtió en foco de este universalismo en el fin de siglo, uniendo las nociones de nacionalismo moderno y universalismo antiguo, y los polos aparentemente opuestos de universalismo y nacionalismo.

2.1. El Fin de siglo y la etapa anterior a la Primera Guerra Mundial

El neoclasicismo fue una estética dominante en la primera mitad del siglo XX, en cuya difusión destacó Francia. Con el fin de entender de la manera más completa posible las implicaciones y transformaciones del término, es imprescindible analizar las perspectivas sobre un primer neoclasicismo que surge en Francia a finales del siglo XIX.

³⁶ STRAUS, Joseph: "The anxiety of influence in Twentieth century Music", *Historical reflection and reference in twentieth century music: neoclassicism and beyond: a symposium, Journal of Musicology* 9, núm. 4, 1991, pp. 430-447.

³⁷ WEBER, William: "The contemporary of eighteenth century musical taste", *Musical Quarterly*, LXX, 2, 1984, pp. 175-94.

³⁸ BURKHOLDER, J. Peter: "Musical time and continuity as a reflection of the historical situation of moderns composers", *Historical reflection and reference in twentieth century music: neoclassicism and beyond: a symposium, Journal of Musicology* 9, núm. 4, 1991, pp. 412-429.

³⁹ Stravinsky intenta una distancia histórica en su ópera *Oedipus Rex*, mediante la traducción al francés de la tragedia de Sófocles por Jean Cocteau, y después de nuevo al latín para su presentación, enfatizando así su significado universal: DANUSER, Hermann: "Primordial and present, the appropriation of myth in music", en *Canto d'amore...*, pp. 298-314.

⁴⁰ DANUSER, Hermann, *op. cit.*, p. 275.

La Sociedad Nacional de Música y el *Neoclassicisme* como antagonista.

El movimiento que reivindicó con más fuerza el pasado francés surgió después de la Guerra Francoprusiana, con la creación de la Sociedad Nacional de Música en 1871⁴¹. Esta institución, cuyo lema era el *Ars Gallica*, impulsó la música de cámara y sinfónica francesa y rechazaba todo lo alemán, especialmente Wagner⁴². El neoclasicismo se fue convirtiendo en uno de los lemas que circulaban en la época tras la guerra. El término se identificaba con objetividad, etc⁴³. Los términos *Neoclassicisme* y *Nuevo clasicismo* representaban códigos con los cuales los compositores y críticos podían establecer direcciones estéticas y estilísticas basadas en la tradición europea.

El culto del « arte por el arte »⁴⁴, derivado del idealismo postkantiano alemán se imponía en Francia bajo las afirmaciones de escritores franceses⁴⁵ y fomentaba la formación de una élite artística y espiritual, un grupo desmarcado de lo que se consideraba la influencia de la banalidad burguesa. La creación y contemplación de lo bello eran los fines más altos y nobles de la vida. Entre los años 1880-1890, la vida artística francesa se organizó sobre la valorada solidez de la tradición clásica rememorando la cultura del siglo XVIII. El elogio mayor que podía hacer la crítica francesa a una obra era compararla a una “obra clásica”⁴⁶. Gabriel Fauré por ejemplo, era aclamado como clásico en la publicación *Le Ménestrel*⁴⁷.

En 1889 Julien Tiersot escribió *Histoire de la chanson populaire en France*. En ella ofrecía una filosofía de la música francesa y de su historia basándose en una visión nacionalista que encontraría su reflejo en los círculos de la Schola Cantorum⁴⁸. Tiersot partía de un discurso histórico que presentaba un sentido discursivo –organicista– de la cultura desde un origen primitivo a un periodo de esplendor, seguido de otro de decadencia. Esta teoría tuvo suma importancia en el final del siglo XIX con la idea de presentar a Francia como la « nueva Roma ». Tiersot introducía la fundación de la cultura francesa a través de Grecia y Roma y situaba a Francia a la cabeza de un fondo cultural « greco-latino ». Francia, según este autor, era única porque no sólo asumía los diferentes géneros de la tradición greco latina sino también la tradición popular italiana basada en

⁴¹ MESSING, Scott: “Polemic as history, the case of Neoclassicism”, *Journal of Musicology*, vol. 9, núm. 4, 1991, pp. 481-497.

⁴² Aunque Wagner aún estaba presente en la música francesa en el final de siglo, en 1890, el año de la muerte de César Franck, se veían ya signos de un movimiento de escape de la moda wagneriana.

⁴³ Nadia Boulanger destacaba su constructivismo relacionándolo con Bach y el Renacimiento (*Le Monde Musical*, noviembre de 1923). Esa idea era compartida por Stravinsky en entrevistas y escritos: Lo arquitectural, lo constructivo, lo objetivo.

⁴⁴ De este concepto no se puede separar el posterior desarrollo de las vanguardias, su base estética se puede trazar desde ciertos grupos políticos liberales del primer romanticismo y los factores sociológicos que impulsaron la realización del arte por el arte fueron en gran parte los que contribuyeron a la formación de ideales vanguardistas en el fin de siglo.

⁴⁵ El clasicismo se forjó desde las letras. Su origen es francés y literario. Sainte-Beuve hablaba de ello en 1848 en *Causiers du Lundi*, 21 de octubre de 1850.

⁴⁶ GOUBAULT, Christian: *La critique musicale dans la presse française. De 1870 a 1914*, Genève-Paris, Editions Slatkine, 1984, pp. 57-60.

⁴⁷ BRUNET, Nathalie: «Musique germanique et modernisme en France a l'aube du XXème siècle». *RIMF*, núm. 18, noviembre de 1985, pp. 47-57.

⁴⁸ FAUSER, Annegret: “Gendering the nations: the ideologies of French discourse on Music (1870-1914)”, en: *Musical constructions of nationalism. Essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*, (ed. by Harry White and Michael Murphy, Cork University Press), 2001, pp. 72-103.

la verdadera norma latina. La connotación política de la teoría de Tiersot era obvia, y el discurso contenido llevó a concluir que la tradición germana nada tenía que hacer frente a una nación basada en unas normas y un pasado tan noble. En el concepto de canción popular de Tiersot, la música popular francesa estaba en el comienzo de toda la tradición musical occidental.

Otros teóricos de peso, como Louis Laloy o Lionel La Laurencie, contribuyeron también con sus escritos a difundir este sentimiento antigermano, como analiza Scott Messing⁴⁹.

El término *Néoclassicisme* comenzó a utilizarse peyorativamente hacia 1900 para referirse a una serie de compositores del siglo XIX que perpetuaron el uso de formas de música instrumental popularizadas en el siglo XVIII, pero que sacrificaron la originalidad y la profundidad de la sustancia musical a la mera imitación de la estructura⁵⁰. Los franceses utilizaron esta noción para aludir a la música de Brahms, Mahler y la nueva escuela alemana. Un creciente nacionalismo francés potenciaba el desprecio a la música germana. Paul Dukas atacaba la música de Schumann y Brahms afirmando que poseían “tendencias *neoclásicas* que no representaban nada importante en el campo sinfónico”. Romain Rolland atacaba a Mahler en el estreno de su *Quinta Sinfonía*, afirmando que era una “acumulación de música primitiva [...] cuyas armonías son a veces torpes y a veces delicadas, y que se valora en función de su pesadez. La orquestación es pesada y ruidosa. La idea de composición subyacente es *neoclásica* y más aún difusa”⁵¹. La idea de que la música alemana era desagradable y grandilocuente, al fin excesiva, insinuando una suerte de manierismo, fue repetida hasta la saciedad en la estética artística y musical francesa.

La *École Romane* y el *Nouveau Classicisme*

Otro tipo de neoclasicismo iría surgiendo en la práctica musical y la enseñanza en Francia⁵². Su primer manifiesto fue el del poeta Jean Moréas en 1891, en el que afirmaba lo siguiente:

La *école romane* francesa reclama los principios greco-latinos en literatura, que florecieron durante los siglos XI, XII y XIII con nuestros trouvères, en el siglo XVI con Ronsard y su escuela, y en el siglo XVII con Racine y La Fontaine [...] Fue el romanticismo el que pervirtió esos principios en concepto y en estilo, por lo tanto frustrando a las Musas francesas en su herencia legítima [...]. La *école romane* renueva los vínculos gálicos rotos por el romanticismo y

⁴⁹ Messing cita el siguiente texto de Laurencie: “Los germanos se complican a base de alargar, y nosotros simplificamos mediante la condensación...” y de Jean Marnold: “Hoy en día, la música alemana se encuentra en una agonía lamentable. Tintinea suavemente sobre el cloroformo neoclásico de Mendelssohn–Brahms o bien se deja atontar por la morfina romántico-wagneriana”, MESSING: *Neoclassicism...*, p. 11.

⁵⁰ Utilizado también para criticar la poesía contemporánea que imitaba el siglo XVIII. BERTRAND, Louis: *La fin du classicisme et le retour à l'antiquité*, Paris, 1897, citado en MESSING: *Neoclassicism...* p. 13-14.

⁵¹ MESSING, Scott: “Polemic as History: The Case of Neoclassicism,” *Journal of Musicology*, 1991, núm. 9, vol. 4, p. 482.

⁵² MESSING, Scott: *Neoclassicism in music...*, p. 17.

sus descendientes parnasianos, naturalistas y simbolistas [...] El simbolismo, que sólo tiene interés como fenómeno de transición, ha muerto ya⁵³.

Moréas se refería con esa denominación al grupo de poetas franceses al que pertenecía, y que se inspiraba en modelos franceses antiguos. En estos años surgía el impresionismo musical y estaba en auge el simbolismo pictórico y literario. Los franceses necesitaban de nuevo reencontrar un estilo propio que pudiera superar y contener las tendencias alemanas. El *Nouveau classicisme* surgió así a finales de siglo XIX en los círculos intelectuales de las escuelas y conservatorios franceses. Académicos y músicos comenzaron a estudiar el pasado musical y lo aplicaron a la práctica musical, interpretativa y compositiva. El interés por la música francesa antigua fue el punto más importante del comienzo de un nuevo clasicismo que constituiría un estilo auténticamente francés.

Como afirmaba el musicólogo francés Louis Bourgault-Ducodray (1840-1910), profesor de historia de la música en el conservatorio de París, “si el estudio de la historia de la música ha interesado a unos pocos y ha destacado sólo ciertas particularidades de cada etapa hasta hoy, nosotros en nuestra época estamos orgullosos de haber conseguido establecer este movimiento científico con una nueva importancia”⁵⁴. Este autor indicaba además la novedad de la musicología en Francia, destacando que “hace veinte años hubiera sido muy difícil encontrar en París diez personas interesadas en la arqueología musical, mientras que hoy en día se puede afirmar que el estudio del pasado musical ha llegado a la educación y a la práctica artística”⁵⁵. Bourgault-Ducoudray desplegaba toda su capacidad de convicción a través de la noción de orgullo patrio al destacar la increíble mejora respecto a la situación de veinte años antes, algo que compartía con Albert Lavignac, profesor del Conservatorio, Charles Malherbe, archivero de la Ópera, y Julien Tiersot, archivero del Conservatorio.

La Schola Cantorum

El auge de la musicología coincidió con la creación de dos instituciones relevantes: La *Société Française de Musicologie*, que fundaron Lionel de La Laurencie (1861-1933) y Maurice Emmanuel (1862-1938), discípulos ambos de Bourgault-Ducodray, y la más influyente *Schola Cantorum*, que jugó un papel sumamente importante en el origen del nuevo clasicismo. En sus inicios fue una asociación creada para preservar e interpretar música sacra, pero sus miras se ampliaron hacia 1896 con la finalidad de rescatar la música del pasado. La *Schola* fue fundada en 1894 por Charles Bordes, Alexandre Guilmant y Vincent d'Indy, figura fundamental de la música y musicología francesas⁵⁶. Bordes se interesó por el canto gregoriano y el contrapunto del siglo XVI, mientras que Guilmant estudió las obras para teclado de Bach y la música antigua para teclado en general. D'Indy era docto en teatro y ópera del Barroco y el Clasicismo, así como en la música instrumental alemana, ya que fue discípulo de César Franck. Aunque esta

⁵³ Publicación original del manifiesto en *Le Figaro*, 14 September 1891, reimpresa en: *Cent soixante-treize lettres de Jean Moréas à Raymond de la Tailhède et divers correspondants*, (ed. Robert A. Jouanny), Paris, Lettres Modernes, 1968, pp. 148-49., en: MESSING, Scott: *Neoclassicism...*, p. 7, p. 158.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ DEMUTH, Norman: *Vincent d'Indy, champion of classicism*, London, Salisbury Square, 1951, p. 54.

institución no mantuvo la misma importancia en la segunda década del siglo XX, influyó en numerosos compositores e intérpretes que continuaron la tradición de estudiar la música del pasado.

Uno de ellos fue la clavecinista polaca Wanda Landowska (1879-1959), que interpretaba de forma fidedigna e historicista la música de los siglos XVII y XVIII. La influencia de sus conciertos y sus ideas sobre la música antigua tuvieron suma importancia en Francia y su difusión, como veremos, fue decisiva en España para la propagación del neoclasicismo. Messing afirma que Landowska trataba la diferencia entre el piano y el clave con el mismo lenguaje (pureza, lógica, claridad precisión...), con la que los franceses contemporáneos describían las diferencias entre el romanticismo alemán y su propia tradición. Pero antes que Landowska, la recuperación de la música antigua estuvo en manos de Louis Diémer (1843-1919). Según Messing, Diémer organizó un concierto en 1889 en el cual un grupo de músicos tocaron obras de Marais, Leclair, Haendel, Legrenzi, Rameau, Milandre, Loellit, Couperin y Daquin con instrumentos históricos. De este interés surgió la *Société des instruments anciens* en 1895. Seis años después Henri Casadesus (1879-1947) formó un grupo parecido llamado la *Nouvelle société des instruments anciens*⁵⁷.

Por la Schola pasaron compositores esenciales para el neoclasicismo como Satie, quien estudió allí de 1905 a 1908. La influencia de la música antigua que aprendió en su estancia en la Schola le sirvió de inspiración para introducir elementos de música del siglo XVIII y medieval en sus obras. La mayor parte de los teóricos de la Schola fueron más allá de la tradición romántica, exceptuando a Vincent d'Indy.

D'Indy no contemplaba el rechazo completo al romanticismo en la medida en que la sonata y la sinfonía, si eran románticas y se basaban en un proceso clásico tradicional, eran bienvenidas. No tenía objeción hacia el romanticismo, subjetivo u objetivo, si éste estaba realizado a través de un proceso clásico. Su firme creencia en la tradición y su veneración por los últimos trabajos de Beethoven así como su admiración por Weber y Schumann, establecían su consideración de que lo romántico podía estar fundado en una base clásica. Para él Beethoven y Bach no eran alemanes, sino universales, tan fundamentales para la evolución perfeccionadora del arte como Rameau o Couperin⁵⁸.

Su idea de belleza incluía equilibrio formal, relaciones tonales y oposición temática. El contenido emocional venía de la música en sí misma y su materia. D'Indy era wagneriano, pero consideraba siempre que este wagnerismo no podía integrarse en la música francesa. Su clasicismo insitía en la necesidad de que los compositores franceses compusieran sinfonías y música sinfónica más que en buscar tradiciones a las que acudir. La materia decidía la forma y no la forma la materia. Era suficiente el encontrar una base constructiva, para llevar una obra a la excelencia.

En la Schola se estudiaba a los compositores renacentistas, barrocos y clásicos, con una especial atención en dos pilares de la tradición francesa: François Couperin y Jean-Philippe Rameau. Las obras completas de Couperin se publicaron en 1871, y las de Rameau entre 1895 y 1911. Muchos compositores franceses estudiaron la obra de estos dos referentes y participaron en estas ediciones: el mismo d'Indy, Saint-Saëns, Guilmant o Debussy. En estos años funcionaba también la *Société des Concerts du*

⁵⁷ MESSING, Scott: *Neoclassicism...*, pp. 19-22.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 30.

Conservatoire, institución existente desde 1870. La fundación de la *Sociedad Bach* por Gustave Bret, en 1904 y la de la *Sociedad Haendel*, en 1909, por Romain Rolland, supuso el impulso de la música de cámara, junto a la creación de la *Nouvelle Société Philharmonique de Paris*.

Como indica Scott Messing la frase “*dans le style ancien*” (“según el estilo antiguo”) figuraba en obras musicales francesas desde 1871 y continuó apareciendo en la primera década del siglo XX. Este signo distintivo se convirtió en un referente del nacionalismo francés a través del gusto por lo antiguo y por el pasado⁵⁹. Una muestra de ello es la utilización de lenguajes procedentes de la danza de los siglos XVII y XVIII. Por ejemplo, Saint-Saëns introduce en sus obras medidas, tempos, anacrusas y ciertas formas de danza de esas épocas. Este auge iba acompañado de la continuación de los esfuerzos de recuperación de la música antigua, desde Palestrina a los “primitivos” como Monteverdi, Carissimi, etc, redimidos con honor por la *Schola Cantorum* y los *Chanteurs de Saint Gervais*. Scholistas y debussistas coincidieron en la celebración del culto a Rameau. También se propugnaba la recuperación de Bach, Haendel y Mozart desde 1870, especialmente desde *Le Ménestrel*, publicación en la que escribían miembros de la Schola Cantorum.

Uno de los compositores que estudió en la Schola la música de los siglos XVII y XVIII fue Debussy. Jean-Philippe Rameau representaba para él la concisión y la expresión en la composición musical. Editó la ópera de Rameau *Les fêtes de Polymnie*, que fue interpretada gracias a él, y le dedicó una de sus piezas de *Images* (1905), “Hommage à Rameau”, además de interesarse por otros compositores como Gluck o Couperin. Sus escritos en *Le Figaro* sobre Couperin y Rameau son esenciales para las ideas sobre la tradición francesa en el momento.

Emille Vuillermoz le llamaba “pequeño nieto” de Rameau en un artículo escrito en 1912⁶⁰. Sin embargo, reclamando la pureza clásica, Debussy defendía la recuperación del ideal francés en la música a través de la forma, pero en contra del desarrollo sinfónico, en una clara oposición a d’Indy y la Schola Cantorum⁶¹. Señalaba además fórmulas neobeethovenianas en Brahms⁶².

Maurice Ravel por su parte, centró su atención en Couperin. La obra más representativa es *Le Tombeau de Couperin* (1914-1917), cuyos movimientos evocan danzas del barroco: *forlane*, *menuet*, *rigaudon*. El propio Ravel afirmó que esta obra constituía un homenaje a toda la música del siglo XVIII⁶³.

La búsqueda de fuentes antiguas se centró en primer lugar en la música barroca, época considerada en Francia como epítome del sentido estético de clasicismo: Lully,

⁵⁹ Compositores como Léo Delibes, d’Indy, Albéric Magnard, Gabriel Pierné, Cecil Chaminade, Maurice Ravel, y Bourgault-Ducoudray compusieron obras con esta indicación en el título. *Ibidem*, pp. 24-25.

⁶⁰ En *La Revue Musicale*, fundada por Henri Prunières en 1920, antigua revista de la SMI (Sociedad Musical Independiente), contraria a la Schola Cantorum y a D’Indy. FULCHER, Jane F: *French cultural politics & music, from the dreyfuss affair to the first World war*, New York, Oxford University Press, 1999, pp. 138 y 190.

⁶¹ DEBUSSY, Claude: “Préface”, en BACH-SISLEY, Mme J. : *Pour la musique française. Douze causeries*, Paris, 1917.

⁶² MESSING, Scott: *Neoclassicism...*, p. 24. Debussy escribe en *Gil Blas* en 1903.

⁶³ RAVEL, Maurice: “Esquisse autobiographique”, *La Revue Musicale*, diciembre de 1938, p. 17.

Rameau y Couperin. No sólo se adaptaron las formas y danzas barrocas, sino también los temas antiguos.

Messing ha resaltado que esta recuperación de la música francesa del XVIII coincidió con un culto a Renoir por su inspiración clásica y más adelante, en los 90, un culto a Cézanne y a Dénis por su recuperación de Poussin e Ingres respectivamente, mientras que D'Indy y Debussy rechazaron la pintura del suizo-alemán Arnold Böcklin equiparándola con la música de Richard Strauss⁶⁴.

En 1914, con el estallido de la Primera Guerra Mundial se fundó la escuela de Nadia Boulanger en París y se creó la Sociedad Nacional de Música. En definitiva, la guerra francoprusiana, con el consiguiente rechazo a lo alemán y el deseo nacionalista generalizado en Francia contribuyeron a este cambio estético basado en el deseo de simplificación según modelos del pasado.

2.2. Tras la Primera Guerra Mundial

Después de la muerte de Debussy una nueva estética utilizaría lo antiguo con una nueva perspectiva, surgida del cambio de la vida cultural en París, la influencia de los Ballets de Diaghilev y de las corrientes vanguardistas influyentes en la literatura y arte franceses.

Danuser establece una serie de causas para ese nuevo clasicismo: el expresionismo había terminado su ciclo y la vanguardia perdía su atracción y legitimidad social y además tenía que surgir una forma de música contemporánea que fuera reconocible para un mayor sector del público⁶⁵.

Jane Fulcher⁶⁶ sitúa el neoclasicismo en el contexto político de la Francia de las primeras décadas del siglo XX. Se centra en el estudio de la propaganda francesa durante la Primera Guerra Mundial y su repercusión en la música través de la estética neoclasicista. Durante la guerra, el espíritu antialemán se respiraba en todos los ámbitos.

Para Kenneth E. Silver, el reflejo del clasicismo con este enfoque empieza a verse en 1915⁶⁷. Nueve meses después de empezar la guerra, el significado cultural de la antigüedad mediterránea y específicamente latina, empezó a adquirir desde la perspectiva de Francia el significado de una misión para defender lo mejor y más antiguo de la cultura occidental. Esta idea fue reforzada por Italia que había permanecido neutral en 1914 y 1915⁶⁸. Cocteau publicó entonces "Dante avec nous"⁶⁹

⁶⁴ MESSING, Scott: *Neoclassicism...*, pp. 7-9, p. 16.

⁶⁵ DANUSER, Hermann: "Primordial and present, the appropriation of myth in music", en: *Canto d'amore: Classicism in modern art and music 1914-1935*, Basilea, Paul Sacher Stiftung, 1996, pp. 298-314.

⁶⁶ FULCHER, Jane: "The composer as intellectual: ideological inscriptions in French Interwar Neoclassicism", *Journal of Musicology*, núm. 2, vol. 17, 1999, pp. 197-231.

⁶⁷ SILVER, Kenneth E.: *Esprit de corps. Vers le retour a l'ordre, the art of the Parisian avantgarde and the first world war, 1914-1925*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 270.

⁶⁸ Especialmente los escritos de Gabriele d'Annunzio, como "Ode to the latin resurrection" *Le Figaro*, de 1915.

⁶⁹ COCTEAU, Jean: "Dante avec nous", *Le Mot*, núm. 19, 15 de junio de 1915. Citado en: ARNALDO, Javier: "La hora de las acusaciones", en: *¡1914!, La vanguardia y la Gran Guerra*, (Catálogo de la Exposición, Museo Thyssen Bornemisza-Fundación Caja Madrid, octubre 2008-enero de 2009), Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2008, p. 24.

celebrando la entrada de Italia en la guerra con un dibujo líneal y clásico de un perfil tocado con un gorro frigio. Las ideas sobre la pureza francesa como clásica estaban también en Driault: “Plus rien d’allemand”.

Michel Faure sitúa en estas fechas las primeras manifestaciones artísticas del neoclasicismo del siglo XX, con *Le Tombeau de Couperin* de Ravel y la *Sinfonía Clásica* de Prokofiev, continuando este clasicismo en los años siguientes las obras de Picasso expuestas por Paul Rosenberg y *Pulcinella* de Strawinsky⁷⁰.

Hay que tener en cuenta las aseveraciones de los críticos franceses Paul Dermée y Pierre Reverdy en 1916⁷¹ acerca de la muerte del simbolismo como tendencia y la necesidad de un periodo de organización, recopilación y ciencia, una era clasicista al fin y al cabo, que para ellos estaba estrechamente ligada a la posibilidad de crear una estética definida. No obstante Paul Dermée advertía del peligro de un clasicismo academicista, un pastiche retrógrado, que impidiera la posibilidad de un sentido expresivo, de un lenguaje propio.

Desde 1915 tanto la ópera como otras instituciones contribuyeron a la memoria nacional, necesaria para restaurar la unidad identitaria, política y cultural en Francia. A través de las instituciones culturales, sobre todo después del *Dreyfuss Affair*, se desarrolló la ideología de la derecha que ensalzaba los “valores franceses”; así, la monárquica *Liga de Acción francesa* fundada en 1898 para desestabilizar la República, estableció que la cultura francesa era clásica. El triunfo de los nacionalistas y la credibilidad de la *Action française*, así como el auge de instituciones culturales francesas, imponían la alianza en torno a la interpretación de su cultura como latina y clásica. El prestigio de escritores nacionalistas como Maurice Barrés o Charles Maurras y sus ideas en lo concerniente al genio nacional adquirieron gran peso⁷². Política y arte tenían que estar unidos en el mismo espíritu. Lo “francés” suponía no sólo un lenguaje, sino también un modo de pensar y de sentir, valores comunes que convertían a la comunidad en un todo político y estético. Literatura y arte eran el principal modelo y soporte de la política.

Ese clasicismo contenía diferentes connotaciones ideológicas. Se asociaba con una noción de latinidad en contraste con el romanticismo nórdico y el irracionalismo de los “hunos”, ensalzando las virtudes latinas de pureza, proporción y orden. Para la *Action Française*, de derechas, el elemento más peligroso era al arte judío⁷³. Se trataba de un clasicismo conservador que enfatizaba el equilibrio como sinónimo de disciplina, obediencia y abnegación, un orden regulado moral y estéticamente que era esencial para la supervivencia de la nación. Individualismo equivalía a romanticismo. La pureza

⁷⁰ FAURE, Michel: *Op. cit.*

⁷¹ DERMÉE, Paul: « Quand le symbolisme fut mort », *Revue Nord-Sud*, citado en NICHOLLS, Meter : *Modernisms*, Basingstoke, Macmillan, 1995, p. 243. Pierre Reverdy escribe también en la revista *Nord – Sud* y busca una poesía mística equivalente al cubismo en cuanto a la selección de elementos de un todo reestructurados, partiendo de los presupuestos de Apollinaire. En: SABATIER François: *Miroirs de la musique, La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts. xix^e et xx^e siècles*, vol. 2, Paris, Fayard, 1995, p. 446.

⁷² Se desarrolla la propuesta de una “unión latina, católica y antikantiana” en los encuentros diplomáticos y culturales en 1919. Varios intelectuales franceses desarrollaron estas ideas a principios de los años veinte. Paradójico teniendo en cuenta la repercusión de Kant en las cuestiones formales de la estética de los años veinte.

⁷³ LASERRE, Pierre: *L’esprit de la musique française*, Paris, 1917, p. 236.

era esencial, cualquier elemento foráneo era rechazado. En la música forma y unidad debían depender de una claridad y definición de melodía y ritmo, que facilitaran el desarrollo de los temas y de la claridad tonal.

Los teatros y salas de conciertos se orientaron hacia estos fines, mediando en la conformación del gusto y controlando los modos de transmisión del arte⁷⁴. La ópera cumplió un papel fundamental en este sentido por medio de selecciones de ópera (“divertissements de danse”) con trajes de época, en *matinées* con precios asequibles. La idea era enseñar al público, didácticamente, los momentos culminantes de la historia de la música francesa. Las sociedades de conciertos también difundían el mito de una tradición pura, colectiva y unificada que tenía su base en un orden clasicista y jerárquico⁷⁵. Los conciertos iban acompañados de charlas literarias y conferencias y proponían obras de compositores que utilizaban las formas clásicas, los llamados “modernos clásicos”, como Saint-Saëns. El repertorio, no obstante, tenía que admitir cierta música alemana que no comprometiera el patriotismo francés, excluyendo compositores que fueran alemanes. Esto incluía en un principio a compositores como Bach, Haendel, Schubert, Mendelssohn, Weber y Wagner. A pesar de las polémicas, sobre todo de d’Indy y Saint-Saëns, el esfuerzo común era apartar toda obra contemporánea austriaca o alemana.

En 1916 el crítico Charles Tenroc (quien sería director del *Courier Musical* y uno de los líderes más importantes en el mundo musical de después de la guerra), con el apoyo de Albert Dalamier (subsecretario de Bellas Artes), constituyó la *Ligue pour la défense de la musique française*⁷⁶. El género del cuarteto se convirtió en la forma predilecta de repertorio en los conciertos, tanto en la Sociedad Nacional como en la Independiente. Después de 1918 fue un género dominante, ya que para la mayor parte de los compositores era el género más estimado como vehículo del concepto de *música pura*.

Intelectualidad, Universalidad y Clasicismo

La mayor parte de los años veinte estuvo dominada por una hegemonía de los conservadores que promulgaron los mismos valores que se defendían antes de la Guerra. Un particularismo “cultural” encontró su expresión en todos los ámbitos. El énfasis continuaba poniéndose en el arte culto, contrario a lo popular, y en el pasado, opuesto a la nueva música y los cambios radicales. Se siguieron organizando conciertos didácticos de carácter historicista, centrados en la música francesa del pasado más o menos reciente, Chabrier, Dukas y Debussy.

Al contrario que en la coetánea República de Weimar, el objetivo de las artes no era el fomento de la innovación social y el progreso, sino la consolidación y protección del

⁷⁴ FULCHER, Jane: “The concert as political propaganda in France and the control of the performative context”, *The Musical Quarterly*, 82, 1, 1998, pp. 41-67.

⁷⁵ Sobre las sociedades musicales que funcionaron en los años treinta: la Sociedad Nacional de Música, la Sociedad Musical Independiente, y entre otras: Sociedad de la Serenade, y Sociedad Triton: DUCHESNEAU, Michel: *L'avant garde musicale et ses sociétés à Paris. De 1871 à 1939*, Paris, Mardaga, 1997.

⁷⁶ DUCHESNEAU, Michel: “La musique française pendant la guerre, 1914-1918. autour de la tentative de fusion de la Société Nationale de Musique et de la Société Musicale Indépendante”, *Revue de Musicologie*, 81, 1, 1996, pp. 123-153.

consenso y los valores cívicos, para dar externamente una imagen de orden y fuerza; un ejemplo de ello son los programas de Nadia Boulanger⁷⁷.

Pero el criterio o concepto de universalidad apareció precisamente a través de las polémicas sobre lo clásico que surgieron entre la derecha y la izquierda. Esta última tendencia intentó mantener una postura de reconciliación entre Francia y Alemania, en el ámbito de una lucha contra la derecha férrea y en pro del pacifismo y el intercambio cultural. Por ello se oponía también a la idea del intelecto nacional, argumentando que la inteligencia no era racial ni nacional, sino universal. El órgano de expresión de la derecha era *Le Figaro*. Y la izquierda proclamaba el espíritu crítico desde *L'humanité*⁷⁸.

El clasicismo estaba inserto en estas cuestiones y se iba a convertir también en bandera de la revista más importante de izquierdas tras la guerra, la *Nouvelle Revue Française*. Fundada en 1909 por André Gide, Jacques Rivière tomó su dirección en junio de 1919, y precisamente su primer número se dedicaría a matizar las cuestiones del concepto de intelectual; lo clásico se ponía en directa relación con la inteligencia y la autonomía crítica, oponiéndose a la concepción de lo clásico ligado a los valores nacionales.

Rivière hablaba de un “renacimiento clásico”, pero no retrospectivo literalmente, o puramente imitativo, como habían promovido figuras como Moréas anteriormente. Su renacimiento era más profundo, basado en las “reivindicaciones artísticas de la inteligencia”, o el auténtico “espíritu clásico”, que sí contenía aspiraciones universales. No exponía la necesidad de modelos, sino de valores, desde lo simple y esencial a lo universal mediante un espíritu crítico e independiente. Ese clasicismo revolucionario, como Rivière lo llamó, estaba asociado con la revolución por la unidad humana, el progreso, y lo universal, “el verdadero clasicismo”, como se titulaba el artículo de Rivière en la *Nouvelle Revue Française*⁷⁹. El periódico apelaba a una aproximación a la cultura alemana, en un momento en que la germanofobia estaba aún latente en los círculos intelectuales. Músicos y teóricos se decantaron por una propuesta u otra. Romain Rolland se situó en un clasicismo de izquierdas, y Pierre Laserre, afín a D'Indy y a la *Schola Cantorum*, en la derecha⁸⁰.

La crítica francesa progresista situó las últimas sonatas de Debussy y *Le Tombeau de Couperin* de Ravel entre las tendencias más avanzadas, continuando por otra parte la retórica anterior a la Primera Guerra Mundial sobre el nuevo clasicismo, como espejo de los clavecinistas franceses, como perfección concisa. Jean-Aubry proclamaba que nadie como Debussy había rescatado la tradición francesa⁸¹. René Chalupt y Roland-Manuel situaron la obra de Ravel como ejemplo de clasicismo francés y perfección formal⁸².

Entre 1918 y 1921 *Valori Plastici* publicó una serie de artículos sobre el clasicismo que fueron traducidos en Francia en 1923 con el título *Le néoclassicisme dans l'art contemporain*, referencia para muchas de las opiniones musicales de las fechas.

⁷⁷ ROSENTIEL, Leonie: *Nadia Boulanger, a life in music*, New York, 1982.

⁷⁸ FULCHER, Jane: “The composer as intellectual...”, p. 211.

⁷⁹ RIVIÈRE, Jacques: “El verdadero clasicismo”, *Nouvelle Revue Française*, 1 de junio de 1919.

⁸⁰ LASERRE, Pierre: *Philosophie du goût musical*, Paris, Calmann-Lévy, 1931. (ed. original de 1922)

⁸¹ JEAN-AUBRY, G.: “Claude Debussy”, *The Musical Quarterly*, 4 de abril de 1918, pp. 542-554.

⁸² CHALUPT, René: “Ravel”, *Les écrits nouveaux*, diciembre de 1918, pp. 312-319. y ROLAND-MANUEL, “Maurice Ravel”, *La Revue Musicale*, 1 de abril de 1925, p. 18.

Maurice Ravel

Ravel rechazó la invitación a formar parte de la *Ligue d'Action Française*. Sus composiciones en la época de la guerra ironizaban sutilmente sobre el dogma patriótico de lo clásico⁸³. Aunque *Le Tombeau* es sin duda un homenaje a la música francesa del siglo XVIII, Ravel se interesó también por otros compositores como Scarlatti y entre los contemporáneos también puso interés en Mahler y Schoenberg⁸⁴.

A pesar de que el clasicismo de Ravel no tenía nada en común con el de la Schola Cantorum, *Action Française* se apropiaría de su obra proyectando su modelo crítico, especialmente a través de *L'heure espagnole* de 1923, destacando su “humor” como símbolo del buen gusto y de la tradición.

Ravel fue considerado como el estandarte de un nuevo clasicismo por los críticos franceses de un bando y otro entre 1923 y 1924. Henri Prunières, fundador de *La Revue Musicale*, afirmaba que realizaba “un nuevo equilibrio, un nuevo clasicismo”⁸⁵. La misma revista publicó también un artículo sobre Ravel en 1925 durante el gobierno de la coalición de izquierdas (*Cartel des Gauches*). Roland-Manuel afirmó que Ravel era un “heredero de los clásicos franceses”, y su aplicación de “una rigurosa disciplina”, no iba asociada con modelos formales pero sí con los conceptos estéticos de simplicidad, universalidad, e inteligencia autónoma y crítica.

El mismo Roland-Manuel defendía a Ravel ante la polémica generada por Satie, indicando que había continuado por un camino abierto por Fauré y Chabrier cuarenta años antes, basado en “la línea pura, el diseño claro, el discurso incisivo, y la necesidad de un *nuevo clasicismo*, no un *retorno a un clasicismo*”, y lo equiparaba con Strawinsky, reivindicando su actualidad frente al grupo de los Seis⁸⁶. En muchos casos se comparaba la obra de Ravel con el postimpresionismo de Cézanne.

Erik Satie

Uno de los aspectos que otorgan importancia a Satie para el momento en que vivió deriva precisamente de su posición cercana al neoclasicismo. Se ha considerado en algún estudio como el primer músico francés que rechazó completamente el estilo alemán⁸⁷. Satie, quien se afilió al Partido Socialista al principio de la Guerra, anticipaba ya en *Socrate* (1918) valores clasicistas que la izquierda sostendría durante los años veinte. Su tema era precisamente la conciencia individual. Rompería con el ideal de claridad rítmica propugnada anteriormente por el clasicismo dogmático, sentando las bases del *retorno a la simplicidad* que ocuparía textos en publicaciones francesas. Comentaba lo clásico desde una actitud crítica mediante la propia identidad de diálogo de la obra, planteando musicalmente la antítesis a una verdad unívoca. Como *Parade*,

⁸³ MARNAT, Marcel: *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, 1986, p. 409.

⁸⁴ Influido por el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, como lo estaría Falla, mantuvo su interés en el compositor y le invitó en 1917 a dirigir dos conciertos suyos en París, organizados por la *Société Musicale Indépendante*.

⁸⁵ PRUNIÈRES, Henri: “The lean years”, *Modern Music*, vol. 1, febrero de 1924, pp. 19-21.

⁸⁶ ROLAND-MANUEL: “Ravel and the new french school”, *Modern Music*, núm. 2, enero-febrero de 1925, pp. 17-23.

⁸⁷ GILLMOR, Alan M: “Erik Satie and the concept of the avant-garde”, *The Musical Quarterly*, 69, 1 1983, pp. 104-119.

Socrate está muy unificada, pero no desde una estructura equilibrada, sino a partir de la continuidad rítmica. Con ello Satie desvinculaba el clasicismo tradicional francés de la claridad rítmica y dejaba la transformación de los patrones rítmicos a expensas de los significados del texto.

Danuser compara la “noble simplicidad y tranquila grandeza” que el teórico Winckelmann proponía para el arte de su tiempo, mirando a la antigüedad griega, con la simplicidad que Satie proponía en *Socrate*, y que tiene su reflejo estético en los criterios de simplicidad post-impresionista y post-romántica de *Le Coq et l'arlequin*. Satie es importante para el neoclasicismo de los años veinte por su difusión de la idea de música *depurada*, la pretensión artística de renunciar a la expresión.

La ideología predominante en los años siguientes a la Primera Guerra Mundial no tenía más remedio que considerar a Satie un anatema, si no quería caer en la apología a ojos de los demás. Los críticos le consideraron un caso extraño o un problema incomprensible, sin resolver⁸⁸. Sin embargo, pocos meses antes de su muerte aparecía como el padre de los Seis y l'École d'Arcueil estaba a punto de desaparecer por las críticas recibidas.

En 1924, año en que Breton publicaba su manifiesto surrealista, la fuerza del dadaísmo estaba casi agotada. El surrealismo surgía por la necesidad de afiliarse con una tendencia ideológica y política organizada, en contra de la destrucción de *Dada* y su espontaneidad nihilista. Roland-Manuel titulaba “Adiós a Satie” uno de sus artículos de 1924⁸⁹, referido a *Relâche*, obra rechazada por su intensificación del absurdo⁹⁰. La actitud hacia Satie queda bien resumida en el artículo de Jean-Aubry de 1925, en el que le proclamaba como una leyenda ya pasada⁹¹.

Hasta su muerte en 1925 Satie ejerció una influencia esencial en una gran variedad de movimientos de vanguardia⁹². Messing dice que la mirada de Debussy y Ravel al pasado era reverencial y no irónica como la de Satie, y que él mismo veía que su *nueva simplicidad* –expresión de Cocteau– lo diferenciaba de aquéllos. Sin embargo, Satie era descrito por los críticos con el vocabulario del nuevo clasicismo, aunque no se usó dicho término para su obra hasta 1925, sino pureza, elegancia, simpleza, desnudez⁹³.

El Grupo de los Seis le consideraba aún su ideal y el estandarte del neoclasicismo, como demuestra un texto de Milhaud de 1927, en el que señalaba la necesidad de la combinación entre libertad y tradición, y las características de la música francesa como claridad, sobriedad, facilidad, desenvoltura y mesura en proporciones y diseño,

⁸⁸ WRIGHT Robert: “The problem of Satie”, *Music and letters*, vol. 4, 1923; MYERS, Rollo H: “The strange case of Erik Satie”, *The Musical Times*, 86, 1945; HELM, Everett: “Satie, still a fascinating enigma”, *Musical America*, 70, febrero de 1958.

⁸⁹ ROLAND-MANUEL: “Adieu à Satie”, *Revue Pleyel*, núm. 15, diciembre 1924, pp. 21-22.

⁹⁰ DAMBLY, Paul: “Prémieres Représentations. Les ballets suédois-Relâche”, *Le Petit Journal*, 9 de diciembre de 1924, p. 4.

⁹¹ JEAN-AUBRY, Georges: “The end of a legend”, *The Chesterian*, vol. 6, mayo de 1925, pp. 191-193.

⁹² PRUNIÈRES, Henri de: “The failure of success”, *The Musical Digest*, vol. 8, 28 de julio de 1925, p. 5.

⁹³ Landormy, Koechlin -entre otros críticos- entre 1923-1925, recurrieron en sus textos a las ideas de Nietzsche para referirse a los criterios estéticos de simplicidad y pureza. MESSING, Scott: *Neoclassicism...*, p. 91.

construcción de la obra, nitidez y concisión. Rasgos que veía especialmente a través de la “renaissance” de Satie y su *Socrate*⁹⁴.

Jean Cocteau

La influencia de la estética musical de Cocteau se ha comparado con la labor que Apollinaire hizo en torno a los pintores cubistas. Cocteau estaba influido por *L'esprit nouveau* de Apollinaire que había hablado de Derain en la misma manera que lo haría Cocteau de Satie. Ambos escritores intentaban dar un lugar a las nuevas tendencias artísticas presentándolas como “art vivant”⁹⁵.

El cubismo presentaba una estética que sintetizaba a la vez lo tradicional y lo patriótico, la continuidad ideal entre modernidad y tradición⁹⁶. En estos valores se basaba la afirmación de Cocteau de una reinención del nacionalismo, oponiendo su concepción liberal al tradicionalismo conservador y a la vez al nihilismo de Dada.

No obstante hubo cierta ortodoxia en Cocteau, no sólo en su condena de la impureza del eclecticismo, sino también en su ataque al estoicismo romántico. A través de su apelación a los valores franceses del periodo de la guerra, como la simplicidad, la línea, y la arquitectura equilibrada -cuyo modelo era Bach-, Cocteau se convertía en el estandarte de una nueva música francesa que servía igual a un moderno y nacionalista clasicismo.

En la polémica entre nacionalismo y universalismo, derechas e izquierdas tras la guerra, se volvió más conservador. Kenneth Silver afirma que *Le Coq* era en realidad un manifiesto nacionalista destinado a manifestar el patriotismo de Cocteau⁹⁷. El lenguaje que Cocteau utiliza para describir la obra de Satie es similar a la empleada para hablar del nuevo clasicismo antes de la Primera Guerra Mundial, aunque intentaba alejarse de la retórica que había sustentado el neoclasicismo de Debussy y Ravel. La nueva simplicidad de Satie era a la vez clásica y moderna⁹⁸.

En 1923 se posicionó en contra de la *Nouvelle Revue Française*, apoyando a la revista católica *Revue Universelle*. *Le Rappel à l'ordre* testimonia este pensamiento. Las ideas antigermanistas de Cocteau y su identificación de la cultura francesa con la latina eran muy parecidas a las de Daudet en “Hors du jug allemand”, de 1915; simplicidad, claridad, medida, valores auténticamente latinos, eran los rasgos de un arte francés verdadero.

⁹⁴ Por la pureza de la línea melódica, así como el retorno a la forma sonata en Poulenc, según la concebía Scarlatti: MILHAUD, Darius: «La musique française» en: *Le Retour au classique. Interrogation-perspective*. *La Revue Musicale*, nos. 308-309, 1978, pp. 118-125.

⁹⁵ MESSING, Scott: *Neoclassicism...*, p. 77.

⁹⁶ GREEN, Christopher: *Cubism and its enemies, Modern Movements and reaction in french art, 1916-1928*, New Haven, Yale UP, 1987, p. 193.

⁹⁷ SILVER, Kenneth E: *Vers le retour...*, p. 118

⁹⁸ COCTEAU, Jean: “Fragments d’une conférence sur Erik Satie”, *La Revue Musicale*, 1 de marzo de 1924, p. 223.

Los Seis

El Grupo de los Seis se situó entre la renovación moderna y la tradición clasicista basada en valores culturales tradicionales. Esta tensión activaría sus obras de los años veinte. La fundación oficial del grupo se produjo a través de un artículo de Henri Collet en *Comoedia*, del 16 de enero de 1920⁹⁹.

Pero realmente el grupo se había constituido antes, entre 1916-1919, con una serie de conciertos conjuntos. Jean-Aubry hablaba de ellos en el *Musical Times* de Febrero de 1918, y Albert Roussel, en octubre de 1919, en *The Chesterian*. Su obra se asociaba a la ironía de Satie, al juego moderno con elementos establecidos, y a un clasicismo crítico que rechazaba la convención, a pesar de parecer ortodoxo. En un sentido general, buscaban una cultura más inmediata y real que la clásica anquilosada y propagada durante la Guerra. Todos compartían sin embargo el deseo del retorno a la melodía, la precisión, la simplificación, pero no exclusivamente asociada con la alta cultura, los géneros tradicionales o la “*grande musique*”. Asumieron la cuestión del universalismo en términos estilísticos y a veces textuales o críticos, explorando música coetánea de Alemania y Austria. Milhaud y Poulenc visitaron a Schoenberg y a sus alumnos.

Sus filiaciones hicieron que tanto ellos como Cocteau fueran atacados por la crítica más conservadora. Su vínculo con Strawinsky se reforzó no solo por el círculo común al que pertenecían, sino por el contexto que enmarcaba sus obras, dentro de la serie de conciertos *Jean Wiener*¹⁰⁰. Strawinsky y los Seis se convirtieron en símbolos del “mal gusto internacional” para los conservadores, como Louis Vuillemin, que escribía en *Le Courier Musical*. Era distinta la ironía de los Seis de la objetividad distante de Strawinsky, pero la polémica sobre su actitud ante la tradición desde las filas conservadoras los situaba en un mismo cajón desastre que hacía que sus obras fueran rechazadas en este flanco.

3. El neoclasicismo en otros países

Consideramos necesario abordar brevemente el surgimiento y las ideas que sostuvieron el concepto de neoclasicismo en los principales centros europeos, pudiendo observar así la afinidad entre ellos y sus particularidades, como ineludible base común para analizar el caso español, que recibió también la influencia de países como Italia, Alemania o Estados Unidos.

⁹⁹ Henri Collet otorgaba nombre al grupo en un artículo en *Comoedia*, en enero de 1920: “Un livre de Rimsky et un livre de Cocteau-les cinq russes, les six français, et Eric Satie”.

¹⁰⁰ Jean Wiener recibió ataques por parte de la Société Nationale de Musique por apoyar a Strawinsky, Cocteau y los Seis, por defender lo que se consideraba “eclecticismo internacionalista”.

3.1. Italia

Después de la Primera Guerra Mundial un importante grupo de compositores italianos luchó para dar a la música instrumental una importancia mayor o al menos comparable a la de la ópera. Alfredo Casella, Francesco Malipiero y Ottorino Respighi, representantes de la llamada *Generazione dell'Ottanta*, -nacidos hacia 1880- participaron de las propuestas de recuperación de la música antigua y la utilizaron como inspiración para nuevos procedimientos compositivos, además de crear sociedades como la *Corporazione de la Nuove Musiche*, fundada por Alfredo Casella y Gabriele d'Annunzio.

La mayor parte de sus obras de los años veinte siguieron la tradición de homenajear un compositor, obra o tendencia con el sufijo “-ana”, como había ocurrido en Alemania también a finales del siglo XIX. Es el caso de la *Cimarosiana* de Francesco Malipiero (1921) o la *Rossiniana* de Respighi (1925). Algunas de estas obras eran adaptaciones para el ballet, algo común y que suscitaría el hablar de los *pastiches*. No obstante Casella, en su *Scarlattiana* para piano y orquesta de 1926, no crea un ballet, sino que en sus siete movimientos desarrolla numerosos temas de sonatas de Scarlatti. Con la excepción de *Rossiniana* y *Gabrieliniana*, fue la música del siglo XVIII, mayoritariamente de compositores italianos, la que se utilizó como fuente.

Como en Francia, la tendencia en Italia se manifestaba también enfrentada al dominante romanticismo alemán y al impresionismo¹⁰¹, y sus principios estéticos se asociaban al predominio melódico, orden, armonía, equilibrio, sencillez¹⁰².

Acabó teniendo similitudes con el fascismo mussoliniano, como apuntaba el propio Alfredo Casella sobre su *Scarlattiana* en 1929¹⁰³, comentando la relación entre el neoclasicismo que usaba “de forma nueva las formas puras antiguas” con la estética e ideología del fascismo italiano desde 1922, lo cual generó una gran polémica. La colaboración e interacción musical y artística entre Francia e Italia¹⁰⁴ permitió un punto de contacto de España con ambas naciones, añadido al contacto directo entre compositores españoles e italianos, dentro del flujo continuo de ideas sobre la estética neoclasicista que se produjo en las principales publicaciones.

3.2. Alemania

El término neoclasicismo comenzó a ser utilizado en Alemania tras la Primera Guerra Mundial, denominándose *Neoklassizismus*¹⁰⁵ o *Neue Klassizität*. El término general *Klassizismus* se refería a la arquitectura y arte franceses del último periodo del siglo XVIII, mientras que *Klassik* o *Klassizität* se refería a aquellas obras alabadas como

¹⁰¹ Casella explica su idea de la latinidad y música pura asociada a lo italiano, frente al expresionismo y operismo de Schoenberg, afirmando también que la claridad de Scarlatti y Rossini había vuelto a la música italiana; frente a la perenne densidad germana, su “tragedia y su pesimismo”. También manifestaba el alejamiento de música italiana coetánea del impresionismo: CASELLA, Alfredo: “Schoenberg in Italy”, *Modern Music*, núm. 1, febrero de 1924, pp. 7-10.

¹⁰² GATTI, Guido M.: “Italy today”, *Modern Music*, núm. 1, febrero de 1924, pp. 8-14.

¹⁰³ “Scarlattiana: Alfredo Casella über sein neues Stück”, *Anbruch* 11, 1929, pp. 226-228.

¹⁰⁴ Ideas que aparecieron en la *Revista Musicale Italiana* y que se transmitieron a través de *Modern Music*, *La Revue Musicale* y *The Chesterian*.

¹⁰⁵ Equivalente al inglés “pseudo-classicism”.

clásicas aún en la contemporaneidad y asociadas a Goethe, Schiller, Haydn, Mozart y Beethoven¹⁰⁶.

Scott Messing compara Francia y Alemania, señalando que en ambos países hubo previamente una etapa en el fin de siglo que utilizaba el término *Nuevo clasicismo* con un sentido peyorativo hacia ciertos compositores románticos¹⁰⁷. Como los franceses, algunos escritores alemanes criticaron la música de Wagner y su repercusión. La diferencia fundamental es que la reivindicación teórica de la tradición francesa del siglo XVII y XVIII se transformaba en Alemania en la reivindicación de Goethe, esencial para el discurso neoclasicista, referente de Thomas Mann y Ferruccio Busoni.

Thomas Mann escribía a favor de una renovación en la música alemana en 1911:

Wagner es del siglo XIX, es el representante de esta época en Alemania cuya supervivencia en el pensamiento de la humanidad es probablemente la más grande y también la más desafortunada. Pero pensando en la obra del siglo XX, me parece que está ocurriendo algo que difiere de esta apreciación, y que es, muy favorable desde el wagnerismo; algo que parece lógico, estructurado y claro. Algo que es igualmente austero y sereno [...] desde la espiritualidad fresca, noble, y saludable. Algo que encuentra su grandeza, no en lo Barroco o en lo colosal, tampoco su belleza en lo precipitado o profuso [...] un nuevo clasicismo (*eine Neue Klassizität*), me parece, ha de venir¹⁰⁸.

La retórica era similar a la francesa y la influencia de Nietzsche también era clara.

En el mismo año, 1911, las alusiones a Mozart en las críticas alemanas sobre *Der Rosenkavalier* prefiguraban de alguna manera un “retorno a Mozart” que señalaba Egon Wellesz, remarcando que no era una copia, sino una simplificación de la expresión mozartiana desde una perspectiva nueva¹⁰⁹.

Ferruccio Busoni (1866-1924) desarrolló en 1907 la definición de los rasgos de esta *Neue Klassizität* en su *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (*Boceto de una estética nueva de la música*)¹¹⁰. El primer programa artístico de la nueva orientación fue el formulado por él como *junge Klassizität*, o “joven clasicismo”. En una carta a Paul Bekker¹¹¹, publicada el 7 de febrero de 1920 en el *Frankfurter Zeitung*, escribió sobre esta necesidad de un nuevo clasicismo, pero su apreciación de un «clasicismo joven» contenía implícitamente el rechazo al nuevo clasicismo como mera imitación o copia, de la misma forma que se estaba rechazando en Francia¹¹².

Establecía una distinción entre un nuevo clasicismo como imitación del pasado y un joven clasicismo como evolución musical dentro de un proceso de rejuvenecimiento que Busoni comparaba con el crecimiento orgánico de la naturaleza¹¹³. Se reivindicaba la definición de estilo en la creación compositiva y el primer criterio para ello era la

¹⁰⁶ MESSING, Scott: *Neoclassicism...*, p. 62.

¹⁰⁷ MESSING, Scott: “Polemics as History: The Case of Neoclassicism”..., p. 489.

¹⁰⁸ MESSING, Scott: *Neoclassicism in music...*, p. 63.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 166.

¹¹⁰ BUSONI, Ferruccio: “Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst,” *Source Readings in Music History*, vol. 7, (Robert P. Morgan), New York, W W Norton & Co., 1998, pp. 51-58.

¹¹¹ Que realmente fue quien acuñaría el término *Neue Klassizität*, anteriormente, en alguno de sus ensayos (*Beethoven*, 1912), citado en MESSING, *Neoclassicism...*, pp. 66-67.

¹¹² BUSONI, Ferruccio: “Neue klassizität?” *Frankfurter Zeitung*, 9 febrero 1920.

¹¹³ BUSONI, Ferruccio: *Scritti e pensieri*, edición por: Luigi Dallapiccola y Guido Gatti, Florencia, F. Le Monnier, 1941, pp. 68-70.

unidad o *Einheit*, un criterio estético o filosófico más que práctico. La pieza musical no debía poseer ningún significado más que el suyo intrínseco, sin ninguna indicación interpretativa o supuesto, a no ser que se indicara en el título o texto. La idea de la música es la música misma, y por ello no debía ser dividida en diferentes categorías¹¹⁴. Busoni fundamentaba esa idea de unidad en que el desarrollo musical procedía de una misma fuente, “armonía eterna”, universal que regía todas las obras de arte. Esta noción tiene que ver con las ideas de filósofos alemanes como Hanslick, Nietzsche y Schopenhauer.

Por otra parte reclamaba el peso de la composición musical en la melodía, no en la armonía, con la consiguiente importancia para el contrapunto. La armonía tenía que ser clara, mostrando una música “absoluta, serena, pura, y horizontalmente creada”, en oposición a la música “subjetiva, descriptiva, exagerada, metafísica, sensual y vertical”¹¹⁵. La música residía en las proporciones, unas proporciones basadas en la noción de belleza, sin expresar nada más allá de su propia naturaleza, lo que sugiere una fuerte influencia de las ideas de Goethe, cuyos poemas inspiraron composiciones de Busoni entre 1919 y 1924. De todo ello se deduce su rechazo del término *neoexpresionismo*¹¹⁶. Busoni realizó ediciones de la música para teclado de Bach en 1920 y entre 1919 y 1923 el arreglo de 18 obras de Mozart, lo que influyó en sus obras de los años veinte.

Los críticos alemanes comenzaron a utilizar el término *nuevo clasicismo* para la propia obra de Busoni en 1921. Edward Dent también etiquetó a Busoni como neoclasicista italiano tras escuchar el *Rondo arlequinesco*¹¹⁷. Scherchen hablaba de un nuevo clasicismo –*neue Klassizität*– en *Melos*, publicación berlinesa, desde 1920, un neoclasicismo que se basaba en la tradición popular, contrario a Schoenberg, siguiendo ideas francesas¹¹⁸.

La idea de la *Gebrauch musik*, desarrollada por Paul Hindemith (1895-1963), añadía al neoclasicismo la noción de afirmación y de participación, y consideraba el nacionalismo como desencadenante de la guerra, un concepto común a la *Neue Sachlichkeit* o *Nueva Objetividad*. Hindemith desarrolló el problema del saber y del oficio desde un punto de vista distinto, que partía de la expresión «modulandum», de San Agustín, como «modelo, forma fija» o «construcción, composición racional»¹¹⁹. Al aplicar esta noción al arte contemporáneo, Hindemith señalaba, como Strawinsky, que lo que confiere la música su carácter racional, es el conocimiento de la materia sonora, los medios de organización y de la forma. Este conocimiento debía recurrir también a ciertas constantes, principios fijos e inmutables de la estética, de la teoría musical, y de la práctica compositiva. En este aspecto la teoría de Hindemith tiene que ver con la cosmológica de Pitágoras, Platón, Boecio, San Agustín, y filósofos medievales, que trataban la manifestación de una serie de cánones absolutos de belleza de acuerdo a la naturaleza y el orden del universo, deducidos de reglas matemáticas de proporción y de medida. No es casual que en «Unterweisung im Tonsatz» Hindemith pretendiera

¹¹⁴ MESSING, Scott: *Neoclassicism...*, p. 68.

¹¹⁵ BUSONI, Ferruccio: “Jünge Klassizität”, en: *Von der Einheit der Musik*, Berlín, 1922, p. 275.

¹¹⁶ La diferencia con las poéticas francesas de los años veinte es quizá que Busoni veía la creación como algo sublime, romántico.

¹¹⁷ DENT, Edward: “Italian neo-classicist”, *The nation and the Ateneum*, 3 de septiembre 1921, p. 807.

¹¹⁸ MESSING, Scott: *Neoclassicism...*, p. 71.

¹¹⁹ Cita una frase de san Agustín: «Musica est scientia bene modulandi». *Paul Hindemith, Komponist in seiner Zeit*, Zürich, Atlantis-Verlag, 1959, pp. 33-41.

demostrar que en la base de los fenómenos musicales se encuentran las leyes físicas y matemáticas, además de intentar plasmar en muchas de sus obras una concepción cosmológica de la forma artística.

Esta llamada a las leyes de la naturaleza y al orden general del universo es propia, con diferencias, de la teoría del arte que apareció en la revista parisina *L'Esprit nouveau*, donde Ozenfant y Jeanneret escribieron *Après le Cubisme* en 1918, sobre lo que volveremos. Por otra parte, la idea del universo sonoro encuentra su reflejo en la música de Strawinsky, un sistema de símbolos expresado a través de los puntos en común de la música y la existencia trascendente que se observa en la *Sinfonía de los Salmos*.

3.3. Estados Unidos

Carol J. Oja ha descrito el periodo entre 1918 y 1931 como el de la *modernidad* en Estados Unidos, a través del desarrollo de instituciones, publicaciones, crítica y nuevas interpretaciones de la música. Las palabras clave eran *experimentación* y *vanguardismo*.

En el *Musical Quarterly* de 1921 aparecieron artículos con los títulos “The rhetoric of modern music”, de Kart H. Escaman, y “The assault of modernism in music”, de R.D. Welch¹²⁰. En 1924 se fundó *The league of composers Review*, que sería la futura *Modern Music*, publicación que estuvo relacionada con las principales publicaciones francesas, italianas, inglesas y españolas y con sus protagonistas. El vocabulario de lo nuevo tomó fuerza en su manifiesto inaugural: “Creemos que no sólo se toca muy poca música moderna, sino que además se escribe muy poco sobre ella. Publicar crítica fundada y aclaratoria es nuestra esperanza para levantar a la gente de una tolerancia somnolienta a una apreciación viva de la nueva música”¹²¹.

Los grupos más grandes e importantes de compositores se situaron bajo las premisas del neoclasicismo y del experimentalismo. La mayor parte de los americanos que siguieron el neoclasicismo pasaron mucho tiempo en París y estudiaron con Nadia Boulanger: George Antheil, Marc Blitzstein, Theodoro Chanler, Israel Citkowitz, Aaron Copland, Roy Harris, Colin McPhee, Walter Piston y Virgil Thompson.

El neoclasicismo norteamericano incorporabó aspectos de frialdad, economía de medios, linealidad, disonancia controlada, instrumentación destacada. La evocación de épocas pasadas se centraba esencialmente en el Barroco, y sobre todo en Bach. Es el caso de las *Five Inventions* de Virgil Thompson para piano, y su *Sonata da chiesa*, para clarinete en mi bemol, trompeta, viola, trompa y trombón. Las dos obras son de 1926.

Quizá inspirados por la sonata de Strawinsky de 1924, muchos compositores empezaron a componer sonatas, como Chanler, Marc Blitzstein o Roy Harris. La incorporación de músicas populares fue también un rasgo común, por ejemplo en *Music for the theatre* de Aaron Copland (1925), que se inspira en una pequeña orquesta de cámara. Esta incorporación de elementos populares se hizo a través del jazz y en menor medida del tango.

En el caso americano el neoclasicismo se vinculó también a un deseo nacionalista de crear verdadera música americana. Aaron Copland repetía que en los años veinte él

¹²⁰ OJA, Carol J: “The USA: 1918-45”, *Making music modern: New York in the twenties*, New York, Oxford University Press, 2000, pp. 206-230.

¹²¹ *Ibidem*.

deseaba crear música “típicamente americana”. Esta intención la pondría en práctica a partir de la incorporación de los procedimientos e ideas del jazz. No obstante, también se buscó material histórico en los himnos americanos, como en el caso del compositor Thompson.

4. Igor Strawinsky, paradigma del neoclasicismo

Considerar el periodo neoclásico de Strawinsky conlleva acrecerse a una gran cantidad de obras escritas entre 1920 y 1951, además de tener en cuenta que este periodo coincide con la convención historiográfica sobre el neoclasicismo musical, asociado por otra parte a la figura y la obra de dicho compositor¹²². Todo ello conlleva la complejidad ya expuesta del neoclasicismo como concepto estético en el siglo XX, y el desarrollo de un neoclasicismo propio en su obra, además de su interacción recíproca.

Gian Franco Vinay ha señalado la repercusión de la música de Strawinsky en su tiempo como el factor que hizo considerar al compositor pionero del neoclasicismo y su *Poética* como una representación de esta tendencia, si bien esta obra propugna ante todo la originalidad de la creación y del pensamiento estético contra los equívocos que la crítica musical suscitó¹²³. El mismo Strawinsky se contradijo en su filiación como neoclasicista rechazando el término a veces y utilizándolo otras.

4.1. Lecturas historiográficas sobre el neoclasicismo de Strawinsky

Schoenberg-Strawinsky

La tendencia a enfrentar las tradiciones rusa y austro-germana, como reforzamiento de una supuesta polarización entre Schoenberg y Strawinsky, ha sido una constante historiográfica en el siglo XX, discutida por numerosos autores desde los años ochenta¹²⁴.

Actualmente hay que considerar las perspectivas historiográficas que apuntan que desde 1918 los dos compositores promovieron actitudes estéticas compartidas y destacan el conocimiento por parte de Strawinsky de la tradición vienesa, austrogermana. Schoenberg y Strawinsky exploraban el camino hacia la modernidad desde 1910, con actitudes conectadas y separadas al mismo tiempo y en la década de 1920, ambos, aunque desde perspectivas diferentes, buscaron recursos en el pasado¹²⁵.

Cuando Strawinsky se refería al clasicismo aludía también a la utilización por parte de Schoenberg de patrones como el minué y la giga en sus composiciones: “éste (después del año 1912) fue un periodo de exploración [...] el periodo de formulación

¹²² BERGER, Tahúr: “Neoclassicism reexamined”, *Perspectives of new music*, 1971, pp. 79-86.

¹²³ VINAY, Gianfranco: “Le néoclassicisme et l’ubiquité culturelle de la Poétique musicale strawinskienne”, en: *Die klassizistische moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*, (ed. Hermann Danuser), Basel, Paul Sacher Stiftung, 1996, pp. 35-51.

¹²⁴ Véanse por ejemplo los estudios de VAN DEN TOORN, Pieter C.: *Op. cit.*, y *Stravinsky and the Rite of spring: the beginnings of a musical language*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1987.

¹²⁵ WHITTALL, Arnold: “Strawinsky in Context” en: *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge University Press, 2003, pp. 37-53.

vino en los años veinte, con la afirmación del llamado neoclasicismo de Schoenberg, Hindemith y mío”¹²⁶.

La polémica entre Schoenberg y Strawinsky se debió al ambiente general tras la Primera Guerra Mundial, momento en el que dos tendencias aparentemente contrapuestas se encontraban en la música, la atonalidad y el dodecafonismo, y la neotonalidad al servicio de la objetividad y los críticos strawinskyanos destacaban esa necesidad de objetividad privilegiada por el neoclasicismo strawinskyano, frente a una recuperación “expresionista” del pasado. La crítica francesa entre 1921 y 1922 situó a Schoenberg como el extremo del romanticismo alemán de fin de siglo, identificándolo con Beethoven, Wagner o Brahms¹²⁷.

Schoenberg reivindicaba su clasicismo como el verdadero frente al de Strawinsky y sus discípulos, para él una moda que no tenía en cuenta el desarrollo lógico de la objetividad musical. La ambivalencia de dichas tendencias reforzaría el sentido general del término y concepto como búsqueda del pasado a través del deseo de síntesis entre tradición y modernidad.

Adorno, en su posición de defensa de Schoenberg, escribía en *Filosofía de la nueva música*¹²⁸ sobre estos conceptos, tradición y modernidad, y el rasgo predominante en los años veinte, la recuperación del pasado. Consideraba que él mismo había influido en el cambio estilístico de Strawinsky en los años cincuenta mediante este ensayo y sobre todo en la caída o el declive del neoclasicismo¹²⁹.

Interpretar la obra de Adorno como una exaltación de Schoenberg y detracción de Strawinsky es un error simplificador¹³⁰. No obstante en sus escritos de finales de los años veinte Adorno identificaba como tendencia dominante el neoclasicismo junto al folclorismo separándolos de las primeras experiencias vanguardistas. Identificaba a Strawinsky con ambas tendencias, reaccionarias a su entender, pero no por ello como conservador¹³¹.

Alan Lessem señala el neoclasicismo, contrariamente a otros estudiosos, como medio para entender las diferencias entre Schoenberg y Strawinsky, no las similitudes. Aunque Strawinsky ha sido encumbrado como el paradigma del neoclasicismo, es un

¹²⁶ STRAWINSKY, Igor. CRAFT, Robert: *Memories et commentaries*, Londres, 1960, p. 185, cit. en: VINAY, Gianfranco: *Strawinsky neoclassico...*, p. 18.

¹²⁷ LANDORMY, Paul: “Schoenberg, Bartók, und die französische musik”, *Musikblätter des anbruch*, mayo de 1922, pp. 142-143; LOURIE, Arthur: “Neogothic and neoclassic”, *Modern Music*, núm. 3, vol. 5, marzo-abril 1928, pp. 3-8. Lourie afirmó que “desde una aproximación estética a los artistas [...] el neorromanticismo sentimental estaba dejando paso a la inteligencia clásica”. Este artículo es la confirmación historiográfica de la dicotomía entre objetividad y expresionismo a través de Schoenberg y Strawinsky y tuvo su repercusión en España.

¹²⁸ ADORNO, T.W.: *Philosophie der neuen musik*, Tübingen, J.C.B. Mohr, Paul Siebeck, 1949.

¹²⁹ ADORNO, T.W.: “Strawinsky, a dialectical portrait”, en: ADORNO, T.W.: *Quasi una fantasia*, London, Verso, 1992, p. 147.

¹³⁰ Sobre esta cuestión es conveniente leer el ensayo de Max Paddison, en el que explica que la rivalidad con Schoenberg fue una construcción historiográfica de los defensores de lo atonal como Adorno, perspectiva seguida por Boulez, Stockhausen y la escuela de Darmstadt. Boulez no aceptaba la “estabilidad”, la “popularización” y falta de rigor que suponía para él el neoclasicismo strawinskyano: PADISSON, Max: “Strawinsky as devil: Adorno’s three critiques”, en: *The Cambridge companion to Strawinsky*, (ed. Jonathan Cross), Cambridge University Press, 2003. pp. 192-202; BUTLER, Christopher: “Strawinsky as modernist”..., pp. 19-36.

¹³¹ PADDISON, Max: *Op. cit.*, p. 194

error atribuirle el mismo significado que el neoclasicismo de muchas otras zonas, en tanto muchas veces el neoclasicismo supone reaccionarismo o tradicionalismo nostálgico¹³².

Le Sacre du Printemps

Fue en la Francia de Matisse, Debussy y Proust el lugar en que Strawinsky compuso sus primeros trabajos, surgidos del ambiente auspiciado por Diaghilev y su círculo en Rusia, tras el triunfo del *Pájaro de Fuego* y *La Consagración de la Primavera*. En ese momento pertenecían a su círculo de amigos los músicos Ravel, Satie, Schmitt, Falla, los escritores Cocteau, Gide, Claudel y Valéry, y los pintores Picasso, Léger y Derain. El propio Strawinsky afirmaba que su necesidad de claridad, su obsesión por la precisión, le llegaron a través de Francia, cuando en 1920 se trasladó allí tras haber vivido en Suiza durante la Guerra¹³³. Sin embargo se ha de tener en cuenta que su música ya había tomado un curso diferente desde *Le Sacre du Printemps*, en 1913, y en algunas obras anteriores a la Guerra como *Renard* y *La historia del soldado*, que utilizaban unos medios mucho más sintéticos que en los ballets anteriores.

Tanto Picasso como Strawinsky evolucionaron en su estilo antes de la Primera Guerra Mundial¹³⁴. Al mismo tiempo que se perfilaba el cubismo de manos de Braque o de Picasso, *Le Sacre* proponía una complejidad rítmica nueva. El desarrollo del ritmo a través de la disonancia sin desarrollo armónico lógico era paralelo a la renuncia de las perspectivas en la pintura cubista y a la ruptura del orden lógico y la sintaxis normal en algunos escritos de Apollinaire, Marinetti y otros futuristas. No hay que olvidar que *Le Sacre* es además una obra cumbre en el interés por lo primitivo que se gestaba paralelamente en las artes del momento, como por ejemplo en las *Demoiselles d'Avignon*. Se buscaba lo primitivo como motivo principal y generador del sentido dramático de la composición. Algunos autores han visto en obras posteriores de Strawinsky, como las *Tres piezas para cuarteto de cuerda*, de 1914, un paralelo muy claro con el intento de síntesis de los cubistas¹³⁵.

Richard Taruskin observa que *Le Sacre*, con sus innovaciones neo-primitivistas, su fragmentación, su estatismo y su simplificación estructural, constituyó un primer neoclasicismo, no considerado como un retrospectivismo estilístico o revival, sino como *style depouillé*, desnudo, primitivo y anti-humano, *deshumanizado*¹³⁶.

¹³² LESSEM, Alan: "Schoenberg, Strawinsky and neoclassicism: the issues re-examined", *The Musical Quarterly*, núm. 4, vol. 68, octubre de 1982, pp. 527-543.

¹³³ MORGAN, Robert P: *Op. cit.*, p. 11.

¹³⁴ Picasso hizo en 1920 un retrato de Strawinsky al estilo de Ingres. El compositor aparece representado de una manera tradicional o conservadora, como la que él tenía, según opina Christopher Butler quien habla de él como un "moderno conservador" en su uso de la tradición para innovar. BUTLER, Christopher: *Op. cit.*, pp. 19-36.

¹³⁵ Watkins afirma que el "movimiento consciente para evitar simultaneidad de armonía, ritmo, frases y cadencias aparece de continuo en la música de Schoenberg, Strawinsky, Ives, Debussy y Ravel, y que ésto se puede parangonar con la "relatividad" del cubismo, donde se confrontan diferentes puntos de vista en la representación de un mismo objeto. WATKINS, Glenn: *Pyramids at the Louvre, Music, culture and collage from Strawinsky to the postmodernist*, Cambridge, The Belknap Press, 1994, p. 255.

¹³⁶ Aunque el uso de una orquesta delimitada fue una característica del neoclasicismo, es algo que ya se puede ver en *Le Sacre du Printemps*. El contraste entre el viento con la cuerda, tuvo mayor desarrollo en la *Sinfonía para instrumentos de viento*, antes de que ésto se llevara al extremo en el *Octeto*. TARUSKIN,

Vanguardia y Ballets Russes

Después de *Le Sacre du printemps* Strawinsky comenzó a desarrollar otros enfoques, coincidiendo con el fin de la Primera Guerra Mundial. La modernidad entraba en una fase de “consumo” según los criterios de facilidad, de popularización o de trivialización. Un ejemplo es las producciones de Diaghilev como *Les Biches*, o la escenografía para la nueva versión de *El Pájaro de Fuego* en 1926. En dicho proceso se encuadra la introducción de elementos populares o basados en el jazz o el ragtime. La intención de Strawinsky de crear una construcción mediante yuxtaposición, (paralela a la intención de muchos pintores del momento), que representara el retrato de la danza “primitiva” de Josephine Baker en foma de música de concierto se ve en *Ragtime*, y en *Historia del Soldado*, *Pulcinella* y *Mavra*, que además reflejan el inetrés por lo popular.

A pesar de su círculo de amistades y contactos, Strawinsky, como señala Butler, nunca perteneció a un grupo vanguardista, como podría ser *Dada*, el surrealismo o la Sociedad musical privada de Schoenberg. En su etapa neoclásica no se adscribió tampoco a ningún grupo, ni siquiera al de los Seis aunque podría contemplarse el grueso de los Ballets Russes como iniciativa, grupo o corriente de vanguardia.

Lo que importa de todo ello en el caso strawinskyano, no es tanto la determinación de usar fuentes del pasado, lo cual ya había hecho Diaghilev con las obras de Vincenzo Tommasini (*Le donne di buon umore*, en 1917, sobre sonatas de Scarlatti) o de Ottorino Respighi, (*La boutique fantasque*, 1919, sobre Rossini), sino la importancia de re-desarrollar el material original con un nuevo sentido musical a través de la armonía, y la instrumentación. El ballet había recogido la música “antigua”, pero fue Strawinsky el que le imprimió los rasgos de música moderna a través de la ironía y la parodia neoclásicas. Tanto Strawinsky como Picasso evolucionaron del primitivismo de antes de la guerra y de los primeros intentos cubistas hacia un sincretismo clasicista desde 1915, con motivos de arlequines y *clowns*.

Martha M. Hyde opina que la parodia strawinskyana contituía una suerte anacronismo, (según hemos explicado antes), relevante en una parte importante de las obras de Strawinsky que no considera como obras neoclásicas. En estas composiciones, sin embargo, escritas entre 1917 y 1920, Strawinsky explora técnicas composicionales que posteriormente usará en sus obras neoclasicistas. Ejemplos de ellas son *Historia del soldado*, por el uso de las danzas y patrones rítmicos de manera completamente desnaturalizada, *Ragtime* y *Piano Rag Music*. Son parodias porque convierten la música popular o familiar en algo inusual y *deshumanizado*.

Pulcinella

Strawinsky se refirió a *Pulcinella* como “la epifanía” que había hecho posible toda su obra posterior¹³⁷. La lectura retrospectiva de su obra ha señalado en muchas ocasiones *Pulcinella* como origen del neoclasicismo, pero en un primer momento no se consideró como el detonante de un cambio estético sustancial. Algunos autores consideran que el trabajo efectuado por Strawinsky con temas de Pergolesi no es radicalmente distinto al

Richard: “Strawinsky and us”, en: *The Cambridge Companion to Strawinsky*, Cambridge University Press, 2003, pp. 260-284.

¹³⁷ STRAWINSKY, Igor. CRAFT, Robert: *Expositions and Developments*, New York, Doubleday, 1962, p. 129.

que se había planteado anteriormente con temas propios o folclóricos y que el ambiente teatral de *Pulcinella* no es tan distinto tampoco al de la feria rusa evocado en *Petrouchka*.

La “parodia” de la que ha la que se referían Hyde y Walsh¹³⁸ se perfila desde 1918 uniendo en la música de Strawinsky las alusiones modales y tonales y la música popular, urbana o folclórica a través de un sentido de ironía distante. En la misma época este rasgo se daba en escritores como los citados Apollinaire o Eliot que utilizaron cuartetos neoclásicos en su poesía adaptando a Gaultier. Con la utilización de la música de Pergolesi Strawinsky unía el siglo XVIII como “objet trouvé” y las armonizaciones pseudofolclóricas que había utilizado en *Les Noces*. Vinay¹³⁹ considera que en *Pulcinella* hay una conciencia del enfrentamiento dialéctico -comentado anteriormente- entre pasado y presente, y que se está recreando un Pergolesi auténtico y supuesto al mismo tiempo, determinando por ello una inflexión en la carrera de Strawinsky.

Por otra parte, se ha debatido mucho sobre si fue Diaghilev o no quien precipitó el neoclasicismo de Strawinsky. No obstante, la mayoría de los estudiosos coinciden en que es después de *Pulcinella* cuando el neoclasicismo de Strawinsky se define. Eric Salzman asocia el retorno a Pergolesi en *Pulcinella* con un neotonalismo derivado de la tradición clásica pero también de una tradición anterior. La esencia del neoclasicismo strawinskyano reside para él en la renovación de la forma clásica a través de una reconstrucción creativa de una práctica tonal independiente de las funciones tradicionales que desempeñaría, asociada a unas formas establecidas¹⁴⁰. Para Boulez, que refleja una posición post-adorniana, *Pulcinella* era solo una anécdota en su descubrimiento de Pergolesi, que no conllevó una propuesta seria¹⁴¹.

Octeto y otras obras

Después de *Pulcinella*, *Mavra*, ópera buffa en un acto (1921) y *Sinfonía para instrumentos de viento* (1920), fueron obras clave para esta nueva transformación. En *Mavra* Strawinsky revierte la ópera ruso-italiana de Glinka, como símbolo de la tradición musical con un sentido universal y de validez clásica en su renuncia al folclore ruso desde un punto de vista musical, con un componente ideológico y político¹⁴². En 1920, cuando se realizó la reposición de esta obra por los Ballets Russes de Diaghilev, Strawinsky se declaró alejado del simbolismo original de la misma, y en una entrevista afirmaba que su pretensión era “realizar una construcción objetiva”, proclamando que la concepción de la obra se había desarrollado como “una obra de construcción pura musical”¹⁴³. Estos intentos de Strawinsky de construir un “acercamiento a los valores

¹³⁸ WALSH, Stephen: *The music of Strawinsky*, Oxford University Press, 1993, p. 96.

¹³⁹ VINAY, Gianfranco: *Strawinsky neoclassico...*, p. 25.

¹⁴⁰ SALZMAN, Eric: *XX Century Music. An introduction*, Prentice Hall, 1967, (Cap. 5: *Strawinsky and neo-classicism*.)

¹⁴¹ BOULEZ, Pierre: *Orientations*: (ed. Jean Jacques Nattiez), London, Faber, 1986, pp. 355-356.

¹⁴² TARUSKIN, Richard: *Strawinsky and the Russian traditions: a biography of the works through Mavra*, New York, 1996.

¹⁴³ STRAWINSKY, Igor: “Les Deux Sacres du printemps”, *Comoedia*, 11 de diciembre de 1920.

de la música pura”¹⁴⁴ hicieron que la historiografía considerara su obra anterior como folclorista, sobre todo a partir de *Le Sacre*¹⁴⁵.

Para muchos estudiosos es el *Octeto para instrumentos de viento* (1922-23) la obra que abre la etapa neoclásica de Stravinsky, teniendo en cuenta que es en esta década cuando las fuentes utilizadas dejan de tener su sentido original, o el de reivindicación de la tradición popular como lo tenían en la etapa rusa.

Esta consideración quizá se deba a la tradición historiográfica de asociar la tendencia neoclasicista y la utilización del concepto a la recuperación del siglo XVIII, que por otra parte en Francia impulsó el hablar de neoclasicismo como tal.

En 1924, un año después de su composición, Stravinsky afirmaba: “Mi *Octeto* es un objeto musical. Este objeto por tanto tiene una forma y ésta es influida por la materia musical con la que está hecha. Las diferencias de materia determinan las diferencias de forma”¹⁴⁶. Y comentaba “la forma, en mi música, deriva del contrapunto”, desde un deseo de remarcar la novedad de esta composición y su sentido neoclásico¹⁴⁷.

En este sentido Stravinsky era consciente de que estaba presentando criterios similares a los de T.S. Eliot¹⁴⁸: ambos reconvertían su estética en un sentido similar y por los mismos años, probablemente por influencia de Lourié y Maritain¹⁴⁹. Para Stravinsky esta tendencia era una renuncia a su pasado ruso y una participación en el corpus de la tradición europea.

El estreno del *Octeto* en 1923 fue un escándalo, al igual que lo había sido *Le Sacre* una década antes. Tras el impacto del *Octeto* poco a poco la música de Stravinsky empezó a aceptarse y a tener éxito. Como director e intérprete pianista de sus obras, comenzó a presentar creaciones tan importantes como el *Concierto de instrumentos de viento* (1923-24), las *Sonatas* (1924), *Serenata en La* (1925), *Capriccio con orquesta* (1928-1929) y *Concierto para dos pianos* (1931-1935). En estas obras se encuentran recurrencias a Johann Sebastian Bach y a su hijo Carl Philipp Emmanuel, hasta la obertura francesa, Beethoven y Weber. El rango de recursos se haría aún mayor en obras como *Oedipus Rex*, que hacía mención a Haendel y a Verdi, y la *Sinfonía de los Salmos*. (1930).

Milan Kundera explica el paso de Stravinsky hacia el neoclasicismo y su apropiación de fuentes de pasado como una respuesta a su forzada emigración, mediante una metáfora de encontrar un nuevo “hogar” en la tradición clásica europea:

podía entrar en cada habitación de la mansión, tocar cada esquina, romper cada pieza de los muebles... desde la música de Pergolesi hasta la de Tchaikovsky, Bach, Perotin, Monteverde,

¹⁴⁴ TARUSKIN, Richard: “Russian folk melodies in The Rite of Spring”, *Journal of the American Musicological Society*, núm. 3, vol. 33, 1980.

¹⁴⁵ VAN DEN TOORN, Pieter C.: *Op. cit.*, pp. 1-15.

¹⁴⁶ WALSH, Stephen: *Stravinsky, a creative spring: Russia and France 1882-1934*, London, Jonathan Cape, 1999, p. 24.

¹⁴⁷ El *Octeto* se compone de tres movimientos: Sinfonía, Tema con variaciones y Final, basados en modelos del siglo XVIII. Pero imita danzas rusas que acercan la obra a procedimientos establecidos en *El Pájaro de Fuego* o *Le Sacre*. WALTER WHITE, Eric: *Stravinsky, The composer and his Works*, 2 edición, Londres, 1977, p. 574.

¹⁴⁸ ELIOT, T.S.: “Tradition and the individual talent”, en: *The sacred Word*, Londres, Methuen, 1920, p. 48.

¹⁴⁹ En este autor la tensión entre lo primitivo y lo clásico, un aspecto común del arte hacia 1920, se resuelve a favor de lo clásico dentro de una visión catolicista que recibe la influencia de Maritain, en cuyo círculo estaban Cocteau, Roland-Manuel, Altermann y Falla.

hasta el sistema dodecafónico....en el cual tras la muerte de Schoenberg, en 1951, todavía encontró otra habitación que explorar”¹⁵⁰.

En cualquier caso, Stravinsky consiguió crear una vía propia en la apropiación de los estilos del pasado.

Esto en principio supondría una interpretación formalista del neoclasicismo stravinskyano que hemos explicado anteriormente y que ya en su día hicieron los formalistas rusos en su teoría desarrollada en la primera década del siglo XX, entre ellos Victor Sklovsky o Jury Tynjanov¹⁵¹. Su teoría defendía un verdadero neoclasicismo, más allá de la mera restauración de estilos pasados, diferenciándolo de un movimiento moderno o modernidad “moderada”. Para esta perspectiva formalista eran claves los conceptos de parodia, deformación y desfamiliarización, en relación a procedimientos técnicos para cambiar estructuras preexistentes y formas que se habían convertido en mecánicas a través de la costumbre, con la intención de transformar la experiencia estética y obtener una nueva respuesta. Para los formalistas rusos, la forma como lenguaje musical había de transformarse para que los medios técnicos llegaran a un grado de abstracción que ofreciese nuevas posibilidades, y que renovara la música a través de la reducción de la frase.

Esta acepción de neoclasicismo se centró casi exclusivamente en Stravinsky y se extendió fundamentalmente desde 1930. Pero ésto fue en paralelo al progresivo rechazo de los principios de desfamiliarización y deshumanización, así como el de parodia, debido a los deseos de rehumanización de los años treinta y al constante pulso de innovación y renovación que imperaba en estas décadas¹⁵².

4.2. La estética musical de Stravinsky

Ideas estéticas e influencias

Coincidiendo con el paso descrito hacia el neoclasicismo, Stravinsky comenzaba a expresarse sobre su música, precisamente porque su viraje desorientaba en cierto sentido a la crítica y al público. A través de sus escritos y sus entrevistas se puede seguir su poética como un proceso de progresiva sedimentación de ideas. Las consideraciones en cuanto a la concepción de la obra de arte, el proceso creativo y la forma se mantuvieron a lo largo de la vida de Stravinsky en sus declaraciones y escritos. En el curso de los años veinte y en el inicio de los treinta, en una serie de artículos y de entrevistas periodísticas había constituido un primer núcleo de conceptos, que se puede resumir en los siguientes puntos:

- Exaltación de Tchaikovsky como representante de la tradición rusa sin caer en el populismo de los Cinco, y de la melodía como alternativa al leitmotiv wagneriano. Stravinsky se posicionaba en contra del drama musical de Wagner, (*En Oú va la musique moderne*, 1928).

¹⁵⁰ KUNDERA, Milan: *Testaments betrayed*, New York, Harper Collins, 1995, pp. 95-98.

¹⁵¹ ERLICH, Victor: *Russischer formalismus*, Frankfurt am Main, Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1973, pp. 189 y ss.

¹⁵² DANUSER, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von Carl Dahlhaus, 7), Laaber, 1984, pp. 234-46.

- Resaltaba el objetivismo, considerando la composición como la exclusiva creación del objeto musical (*Some ideas about my octuor*, 1924). Se puede deducir su inclinación al formalismo al considerar la forma como único contendor emocional de la composición, (*Some ideas about my octuor*, 1924), y como base única de la música, como esencia del arte propiedad constitutiva, sustancial, de la labor creativa. (*Pourquoi l'on n'aime pas ma musique*, 1928). Todo ello supone una autonomía expresiva de la música, que no ilustra no subraya imágenes o contenidos extramusicales. Messing plantea sobre este aspecto la contradicción presente en Strawinsky –añadimos que en muchos otros “teóricos” del neoclasicismo- al afirmar, en su entrevista con Van Vechten, que hay que estar acorde con los *sentimientos* de uno mismo¹⁵³.

- Strawinsky condenaba la interpretación musical entendida como determinación de significado, destruyendo el significado original. La composición musical era una forma de poner orden en las cosas (*Perséphone*, 1934, y *Chroniques de ma vie*, 1935), y el orden el triunfo sobre lo fortuito, la regla sobre el arbitrio, lo concreto sobre lo que divaga. Estos son rasgos del ballet clásico que Strawinsky tuvo muy presentes en *Apollon Musagète*, de 1921: orden como contención, como forma de convención, orden sobre el tiempo. Por ello se constituía en labor artesanal, como una “función cotidiana” (*Quelques confidences sur la musique*, 1935) y la inspiración musical derivaba de la materia sonora sugerida con el instrumento utilizado. En *Crónicas de mi vida* el elemento temporal está estrechamente ligado al discurso de la inexpresividad externa de la música: “imposible de expresar un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno natural..., la expresión no es la propiedad immanente de la música”¹⁵⁴. La expresividad de la música es interna y deriva de este orden entre el hombre y el tiempo. Strawinsky comparaba la experiencia musical con la experiencia arquitectónica, citando a Goethe: la arquitectura es “música petrificada”¹⁵⁵.

- En *Crónicas de mi vida* presentó también un nuevo elemento cercano a este concepto del tiempo, y es la relación con el pasado, con la tradición. El tiempo en su dimensión histórica y diacrónica por tanto. Éste es un concepto fundamental para comprender el neoclasicismo strawinskyano y su relación dialéctica con el pasado. Strawinsky niega la posibilidad de una comprensión plena del pasado porque siempre es filtrada por la perspectiva y la conciencia del presente. Este concepto de de que la música es sólo dominio del presente, y de la realización humana del presente, se desarrolla en la *Poética musical*:

La tradición no es otra cosa que un hábito, aunque excelente, en cuanto el hábito es por definición una adquisición inconsciente que tiende a volverse mecánica, mientras que la tradición es una aceptación consciente y deliberada. Una verdadera tradición no es testimonio de un pasado remoto, es una fuerza viva que anima y alimenta el presente. En este sentido es verdad la paradoja que afirma que todo lo que no es tradición es plagio [...] Lejos de implicar la repetición de lo que está establecido, la tradición presupone la realidad de lo que es permanente¹⁵⁶.

¹⁵³ Citado en MESSING, Scott: *Neoclassicism...*, p. 89. La entrevista con Carl Van Vechten en 1915.

¹⁵⁴ STRAWINSKY, Igor: *Crónicas de mi vida* (traducción español Victoria Ocampo), Buenos Aires, Sur, 1935, pp. 52-53.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 55.

¹⁵⁶ STRAWINSKY, Igor: *Poética musical*, Madrid, Taurus, 1977, p. 32.

La *Poética Musical* asume el componente ontológico de la estética strawinskyana acentuando la dimensión inmanente y atenuando la concepción diacrónica. En *Chroniques* el orden se impone de manera fortuita, mientras que en la *Poética* se impone como necesidad. La libertad creativa está condicionada por el límite de la materia musical. Con todo, se está produciendo una aproximación estética formalista con un contenido metafísico que parece contradecir el ideal artesanal que Strawinsky propugna desde el antirromanticismo, como ha señalado Enrico Fubini¹⁵⁷.

Se destacan pues dos factores importantes y aparentemente contradictorios en el pensamiento de Strawinsky, su noción ontológica y su noción formalista, relacionadas con la tradición cultural francesa, que desarrolla en el siglo XX una estética que enriquece el formalismo de Hanslick desde una nueva perspectiva que lo relaciona con el espiritualismo bergsoniano, el decadentismo, y la experimentación lingüística de las vanguardias del primer decenio de siglo.

En el mismo año en el que se presentaba *Historia del Soldado*, Cocteau escribía *Le Coq et l'Arlequin*. A partir de ahí se establece un vínculo abstracto entre ambos y la línea de la nueva vanguardia francesa que culmina con la colaboración en *Oedipus Rex* y el consecuente resultado de la proclamación del “rappel a l'ordre”. Las poéticas de Cocteau y de Strawinsky tenían muchas coincidencias: Strawinsky coincidía con Cocteau en la idea de la continuidad con la tradición en la renovación del curso de la historia y el ideal clásico concebido como contrario a la emoción. La predilección por lo apolíneo, expresada por Cocteau antes de que Strawinsky tornara hacia el neoclasicismo, es significativa:

Dos tendencias. Siempre las mismas de los siglos. Cambian los nombres y el aspecto pero es fácil reconocerlas. Una se mide bajo el signo de Apolo, la otra bajo el signo de Dionisio. El cubismo y el futurismo, por ejemplo, el primero diseña, el segundo pinta con fuertes colores [...] me parece que el signo de Apolo favorece la expresión de las cualidades típicamente francesas¹⁵⁸.

Messing explica que esta influencia también se debe a la influencia de *L'esprit nouveau*, grupo representativo de la citada *nueva simplicidad* o el *retorno a la simplicidad*, con miembros como el propio Jean Cocteau, Satie y los Seis. Estos términos estéticos servirían de forma genérica para describir un estilo opuesto al impresionismo y al romanticismo. Cocteau aplicaba esta ida de simplicidad a la música de Erik Satie y del Grupo de los Seis, asociada a una idea de “juventud”¹⁵⁹. Strawinsky compuso una serie de obras para piano entre 1914 y 1921 que poseían este sentido de simplicidad infantil, por ejemplo *Tres piezas fáciles*, *Cinco piezas fáciles* y los *Cinco Dedos*¹⁶⁰. Aunque, según observa también Messing, quizá este modelo fue tomado de las tres piezas de Satie, *Menus propos enfantins*, *Enfantillages pittoresques*, y *Peccadilles importunes*¹⁶¹.

¹⁵⁷ FUBINI, Enrico: “L'estetica di Strawinsky”, en: *Strawinsky oggi*, Milano, 1986, pp. 32 y ss.

¹⁵⁸ COCTEAU, Jean: “Carte Blanche”, *Portrait de journalisme. Articles parus dans Paris-Midi*, en: *Le Rappel a l'ordre*, 1926, cinquième édition, Paris, Librairie Stock, pp. 79-145.

¹⁵⁹ MESSING, Scott: *Neoclassicism...*, p. 95.

¹⁶⁰ Strawinsky señalaba que estas piezas estaban compuestas para debutantes o para niños. STRAWINSKY, *An Autobiography*, New York, W W Norton & Co., 1962, p. 64; Strawinsky and Robert Craft, *Dialogues and a Diary*, Garden City, Doubleday, 1963, p. 41.

¹⁶¹ La idea de la simplicidad en Strawinsky fue quizá fomentada por su contacto con Satie y Cocteau después de la Guerra, además de su conocimiento de las piezas infantiles compuestas por Debussy y

Paul Valéry influyó asimismo notablemente en el pensamiento de Strawinsky, si bien esta relación no ha sido estudiada en profundidad. En *Memorias y Comentarios* Strawinsky relata su primer encuentro con Valéry, entre 1921 y 1922, aunque reprochaba al escritor su excesiva intelectualidad, que a veces le quitaba peso como poeta¹⁶². El proceso creativo es descrito por ambos a través de una terminología similar. Valéry considera la obra de arte como transformación en orden de lo que aparece disperso. Lo arbitrario, que impera en la creación artística, para Valéry depende de una cierta necesidad, y la contraposición entre arbitrariedad y orden es constante¹⁶³. El poeta intervino además en la última fase de elaboración de la *Poética Musical*, al igual que Roland-Manuel, que acercaba a Strawinsky al formalismo de la tradición francesa, trayendo a colación a Hanslick y a Guy de Chabanon¹⁶⁴.

La posible colaboración de Pierre Suvcinsky en dicho ensayo es uno de los aspectos que han llevado a hablar de la influencia del espiritualismo ruso a través de la noción de ontología arriba comentada¹⁶⁵. Ansermet en un artículo de los años veinte hablaba de un “realismo espiritual de Strawinsky”, que Suvcinsky relaciona con la estética tomista de Maritain y del espiritualismo francés entre las dos guerras. Maritain tenía una conciencia tomista de la creación artística¹⁶⁶ mientras que Strawinsky incluso la negaba. En general se puede afirmar que el inicio del periodo neoclásico de Strawinsky coincide con una aproximación gradual de Strawinsky a la iglesia ortodoxa. Por lo menos hasta 1939 esta religiosidad incidió sobre el plano compositivo y por ello abrió nuevas posibilidades de interpretación de algunos aspectos del neoclasicismo strawinskyano¹⁶⁷.

Strawinsky interrumpió la producción de ballets. Identificaba la idea del ballet con la de los *Ballets Russes* y su entorno, bajo lo cual estaba la idea de vanguardia, que rechazaba, en tanto Diaghilev y los Ballets Russes representaban un símbolo de paganismo y al mismo tiempo de profunda transformación continua. La *Sinfonía de los Salmos* de 1930 se convertía en una expresión de profunda religiosidad a través de una estética impersonal y objetiva. *Poética Musical* por otra parte culmina este fervor espiritual y religioso: el orden y la disciplina responden a una idea ritualística, el artista es libre de toda concepción humana, y la música es medio de uniformidad. Esta religiosidad revistió también obras de contenido pagano, orientando el significado del mito como en *Oedipus Rex* y *The Rake's Progress*.

Casella, pero hay que tener en cuenta asimismo las tendencias artísticas coetáneas relacionadas con lo infantil y el primitivismo, sobre lo que trataremos más adelante.

¹⁶² VINAY, Gianfranco: *Stravinsky neoclassico...*, p. 41.

¹⁶³ VALÉRY, Paul: “L’invention esthétique”: *Variété. Chaiers del centre internacional de synthèse*, 1938 en: *Oeuvres I*, Paris, 1957.

¹⁶⁴ VINAY, Gianfranco: *Op. cit.*, p. 46.

¹⁶⁵ Dicho autor publicaría en la *Revue Musicale* sobre “La notion du temps et la musique”, mayo-junio de 1939.

¹⁶⁶ Maritain reconcilia en *Art et scholastique* (Paris, Librairie de l’Art Catholique, 1920) la idea de catolicismo con modernidad, recuperando al figura del artista como un artesano medieval, lo que tiene gran impacto en Falla y Strawinsky, además de Cocteau, Claudel y Roland-Manuel, entre otros.

¹⁶⁷ VINAY, Gianfranco: *Op.cit.*, p. 153.

El arte como inteligencia

La concepción del arte como *techne* en Strawinsky mediante la aplicación de reglas prácticas se opone al culto romántico de la inspiración y de la intuición. En la poética neoclasicista existe esta concepción racional del arte enfrentada a la inspiración del genio romántico. Como había mostrado Paul Valéry en numerosos artículos, el proceso de creación consistía en transformar una mezcla de imaginaciones, sensaciones e imágenes en un sistema lingüístico concreto, coherente, en fórmulas convencionales, en darle una forma artística terminada¹⁶⁸. Por otra parte, en *La Poética Musical*, Strawinsky defendía la necesidad del dogmatismo como orden en el caos. El elemento dogmático desempeña un papel categórico esencial en la creación artística, y todo proceso formal deriva así de unos principios intelectuales.

Existe una importancia de la necesidad de educación musical y alta cultura: “Cuando las personas hayan aprendido a amar la música por sí misma, cuando la escuchen con otros oídos, su goce será de un orden mucho más elevado y potente y les permitirá juzgar la música desde otro plano y les revelará su valor intrínseco. Evidentemente, una actitud así supone un cierto grado de educación musical y de cultura intelectual, pero este grado no es tan difícil de alcanzar”¹⁶⁹.

Como Valéry había propugnado en el ámbito de la poesía, Strawinsky en música señalaba la necesidad de limitarse, de controlar. Disciplina, reglas, convención, dogma..., son palabras que aparecen en su *Poética*. Pero estas reglas eran resultado de la voluntad consciente del compositor. Como otros partidarios del neoclasicismo, se defendió del dogmatismo y de la Schola Cantorum, y las reglas de los manuales de composición, apreciando cualidades tales como el ingenio y la intelectualidad, y separándose de aquellos que apelaban a la «cerebralidad» como acción calculada, mecánica, especulativa. Condenando cualquier creación «cerebral», como la técnica dodecafónica.

Esa idea de la creación intelectual conllevaba, en la noción de la obra como constructo y como objeto, la importancia de la construcción y la evidencia de los timbres, como ejemplifica el *Octeto*, obra en la que Strawinsky elige el viento para enfatizar el juego contrapuntístico que resalta la forma.

El neoclasicismo

Ya se han apuntado algunos aspectos sobre la consideración de Strawinsky acerca del neoclasicismo como un concepto amplio que utilizaba a veces sólo como etiqueta para definir o englobar parte de su obra. La relación con el pasado y la idea que Strawinsky tenía de ella, permanece, con los matices que se han señalado, mientras que no utilizó el concepto de neoclasicismo de la misma manera en diferentes periodos creativos.

¹⁶⁸ Cuyo concepto de Neoclasicismo y Romanticismo es el de nombres que damos a fases esenciales del desarrollo de las artes, el Romanticismo es la colonización de un territorio, el Clasicismo es su desarrollo económico y perfecta organización: VALÉRY, Paul: “L’invention esthétique”, in *Variété. Cahiers del centre internacional de synthèse*, (1938), en: *Oeuvres I*, Paris, 1957.

¹⁶⁹ STRAWINSKY, Igor: *Crónicas...*, p. 136.

En la famosa entrevista de 1927 en *The Dominant*, Strawinsky quería eludir el término neoclasicismo, de la misma forma que lo haría en otras ocasiones, siendo consciente de la ambigüedad del concepto y de que se le podía poner a él la etiqueta de neoclásico. Por eso subrayaba que el neoclasicismo no era una mera imitación sino la recuperación de “los principios formales como fundamentos exclusivos de la música”¹⁷⁰. En su último periodo creativo, de tendencia serial, comentaba: “Mi neoclasicismo estaba bien representado. *Apollon*, no lo era, pero lo eran *Oedipus* y *Persephone* y también *Pulcinella*, la primer incursión mía en el pasado. De mi música más reciente, pero no menos neoclásica, la única presencia significativa es *The Flood*”¹⁷¹. Como señala Scott Messing, el término neoclasicismo fue utilizado por Strawinsky sólo cuando le convino para explicar una intención determinada y no general para su estilo¹⁷².

Por otra parte, respecto a la llamada vuelta o retorno a Bach, identificada muchas veces con el neoclasicismo, Milton Babbitt consideró que para Strawinsky había sido uno de esos eslóganes recurrentes que no tenían real relación con sus composiciones o con su discurso¹⁷³. No obstante, el propio Strawinsky era consciente de estas apreciaciones y aprovechaba dichos slogans. Así, afirmaba “vuelvo a Bach, no como es conocido ahora, sino como realmente es”, cuando se le preguntaba sobre su *Concierto para piano* de 1924¹⁷⁴. En 1963 usó el término al referirse a un encuentro con Casella y Diaghilev en Milán¹⁷⁵.

4.3. Strawinsky en la crítica de los años veinte y treinta

La configuración del neoclasicismo strawinskyano a través de la crítica

El seguimiento de la crítica francesa permite observar la interpretación de la obra de Strawinsky de acuerdo a unos intereses ideológicos y estéticos elaborándose, a través de ella, el concepto de neoclasicismo.

La comunidad francesa había recibido positivamente la música rusa de antes de la Primera Guerra Mundial. Esta simpatía llevaba detrás una resonancia política e ideológica, así como implícitamente cultural. La identificación de Strawinsky como parte de los Ballets Russes se generalizó desde 1910 con *El Pájaro de Fuego*. Las primeras críticas sobre esta obra veían un componente de exotismo que ensalzaba la idea de lo primitivo asociada a la Rusia “asiática”, en palabras de Boris de Schloezer¹⁷⁶.

¹⁷⁰ COEUIROY, André: «Neoclassicisme» en: *Panorama de la musique contemporaine*, Paris, Les Documentaires, 1927, p. 131

¹⁷¹ STRAWINSKY, Igor y CRAFT, Robert: *Themes and Conclusions*, citado en: VINAY, Op. cit., p. 54.

¹⁷² MESSING, Scott: “Polemic as history, the case of Neoclassicism”..., p. 493.

¹⁷³ BABBIT, Milton: Ensayo sin título, *Perspectives of new music* 9, núm. 2, y 10, núm. 1, 1971.

¹⁷⁴ MALKIEL, Henrietta: “Modernists have ruined modern music, Strawinsky says”, *Musical America*, 10 de enero de 1925, núm. 9, en: MESSING, Scott: *Neoclassicism...*, p. 142.

¹⁷⁵ “Toqué la *Polka* para Diaghilev y Casella en una habitación de hotel en Milán... para Casella un nuevo camino se había indicado, y no tardo en seguirlo... el llamado *neoclasicismo*... nació en ese momento”: *Igor Stravinsky y Robert craft. Dialogues and a diary*, Garden City, New York, Doubleday, 1963, p. 72.

¹⁷⁶ El crítico afirmaba además la prioridad del estilo neoclásico de Strawinsky en *Renard, les Noces y Petrouchka* mucho antes que otros compositores que habían mirado al siglo XVIII SCHLOEZER, Boris: *Igor Stravinsky*, Paris, Claude Aveline, 1929, pp. 165-170.

Estos conceptos se ligaron a un criterio de universalidad relacionado con el espíritu ruso clásico y que llevaba a un “lugar común”, realizado no por una abstracción contraria a la naturaleza del arte, sino por medio del recurso de un estilo¹⁷⁷.

Para Pierre Lalo¹⁷⁸ Strawinsky era el digno discípulo de Rimsky Korsakov, y para Florent Schmitt el punto culminante de la música rusa. Lo importante es que estas apreciaciones se hacían al mismo tiempo que el impresionismo se daba por terminado, situando *Le Sacre du printemps* como la primera obra en su contra¹⁷⁹. Las irregularidades rítmicas y la disonancia de *Le Sacre* marcarían a la crítica francesa, para situar a Strawinsky como un hito en la historia, no sólo de la música, sino del arte¹⁸⁰. Ésto se hizo en las primeras críticas que señalaban el primitivismo, en 1913, y asentó una lectura que perviviría en la historiografía, como hemos visto. De hecho, ya en 1914, la crítica rusa sobre *Le Sacre* había hablado de una gravitación sobre “la claridad clásica y la elegancia”¹⁸¹. Y a través de la tendencia a la objetividad, el anti-impresionismo y anti-romanticismo, Strawinsky se situaba como el compositor más influyente en las generaciones de compositores franceses¹⁸².

En 1915 Ansermet utilizó el término “música absoluta” para referirse a la obra de Strawinsky, las *Tres Piezas para cuarteto*, con el significado de música fuera de todo programa filosófico o literario, *música pura*¹⁸³. *Le Sacre* se consideró como la primera obra objetiva en contra del impresionismo¹⁸⁴. Las críticas de Rivière o Schloezer hablaban de pureza y en términos que se habían usado para el neoclasicismo anterior. Un lenguaje que impregnaría la recepción de su obra en Londres. En 1919 y 1920 se estaba hablando de nueva objetividad también con la misma terminología que en Francia: simplicidad, brevedad, concisión¹⁸⁵.

Scott Messing describe la interacción entre la crítica francesa y Strawinsky en los años veinte. Eran críticos importantes e influyentes Ansermet, Rivière, Edwin Evans, Roland-Manuel y Boris de Schloezer¹⁸⁶. Messing establece cuatro aspectos estéticos que definieron la estética del compositor y su repercusión en la prensa: simplicidad, juventud, objetividad, elitismo cultural.

En su artículo de 1923, Boris de Schloezer usaba el término *neoclasicismo* para la obra de Strawinsky por primera vez, utilizando con todo retórica preexistente: “Esta obra

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Pierre Lalo era cercano a las Schola, antigermano y enemigo de Ravel.

¹⁷⁹ LESURE, François: *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps, dossier de presse*, Genova, 1980, p. 38, en: MESSING, Scott: *Neoclassicism*...p. 87.

¹⁸⁰ Jacques Rivière es ejemplo de ello. Sobre Strawinsky y la *Nouvelle Revue Française* véase el estudio de BANCROFT, David: “Stravinsky and the NRF, 1910-20”, *Music and letters*, núm. 53, 1972.

¹⁸¹ LESURE, François: *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps, dossier de presse* Genova, 1980, p. 81, en: MESSING, Scott: *Op. cit.*, p. 87.

¹⁸² SUAREZ, G : “Esthetique musicale, Igor Stravinsky n'est pas wagnérien”, *Paris-Midi*, 13 de enero de 1921.

¹⁸³ ANSERMET, Ernst: “The man and his work. Igor Stravinsky. His first string quartet”, *Le Courier Musical*, 25 de noviembre de 1915, p. 41.

¹⁸⁴ RIVIÈRE, Jacques: *Nouvelles Études*, citados en: TARUSKIN, Richard: *Stravinsky and the russian traditions*, Oxford University Press, 1996, vol. 2, p. 993. Rivière, que toma la dirección de la *Nouvelle Revue Française* en 1919, informa a Strawinsky de los visos antimpresionistas de la publicación.

¹⁸⁵ También sobre *Le Sacre* y *Sinfonía para instrumentos de viento*: Henry Leigh o Goosens en *The Musical times* u otras publicaciones.

¹⁸⁶ MESSING, Scott: *Op. cit.*, p. 143.

genial (se refería a la *Sinfonía para instrumentos de viento*) es sólo un sistema de sonidos, que se agrupan según afinidades puramente musicales [...] sin embargo el arte de Stravinsky es expresivo, profundo y su percepción no es formularia [...] este arte no persigue la emoción o el sentimiento, pero posee una gracia infalible gracias a su fuerza y perfección”¹⁸⁷. La descripción de Schloezer era positiva, ensalzando esta nueva música de Stravinsky e intentando insertarla en una clase digna de admiración, y al mismo tiempo extendiendo el sentido antigermano de la imagen de Stravinsky.

La asociación del neoclasicismo con la obra de Stravinsky desde 1923 supuso la identificación, por parte de la crítica, de los términos *nouveau classicisme* y *néoclassicisme*, mientras que antes de la Primera Guerra Mundial tenían significados opuestos, como hemos explicado anteriormente. En 1923 *neoclasicismo* era *nuevo clasicismo*, pero también *clasicismo*, *objetivismo* u *objetividad*; se hablaba también de *realismo*¹⁸⁸, y de estilo *depurado*.

Si se analizan los rasgos estéticos atribuidos a la música de Stravinsky en relación a ese eslogan neoclásico, los términos fundamentales que se resaltaron, provenientes del programa estético francés de la *Nouvelle Revue Française*, eran fundamentalmente objetividad, música pura, simplicidad, impersonalidad, contrapunto y precisión. Las palabras como *contrapuntístico* o *lineal* aparecieron constantemente. En relación a ello se habló de “constructivismo y geometría”, y se empezó a nombrar el retorno a Bach. Por otra parte, los términos o conceptos negativos, que se argüían desde dicho frente ideológico, eran anti-impresionismo, anti-modernismo, anti-germanismo, anti-wagnerismo y anti-schoenbergismo.

La posición de Stravinsky ante el público y la crítica era la del compositor más influyente entre la joven generación de compositores franceses, como señalaba Jacques Rivière en 1920¹⁸⁹. Evidentemente se refería a los Seis, con Cocteau y Satie a la cabeza. Este vínculo se estrechó, real y conceptualmente hablando, a través del neoclasicismo. Paul Collaer hablaba de la posibilidad de esa influencia, de Stravinsky sobre los Seis, gracias a la facilidad y a la universalidad de *Pulcinella*, frente a lo “difícil” de *Le Sacre* y *Les Noces*¹⁹⁰. Roland-Manuel señalaba el “clasicismo real” de *Les Noces* en 1923, como una evolución frente a *Le Sacre* por la claridad orquestal y la “simplicidad”¹⁹¹. Curiosamente, el término neoclasicismo fue poco utilizado para *Pulcinella*, para muchos su visión irónica del pasado rompía con el respeto habitual del neoclasicismo a la tradición francesa¹⁹². Stravinsky fomentó de alguna manera estas atribuciones, especialmente en varias entrevistas con motivo de su gira americana en 1925, traducidas y difundidas por muchos países europeos, entre ellos España. En ellas criticaba la modernidad como formulismo.

¹⁸⁷ SCHLOEZER, Boris de: “La musique”, *Revue Contemporaine*, 1 de febrero de 1923, p. 257. Un extracto de este artículo fue reimpreso en *La Revue Musicale* “Le couple Schoenberg –Stravinsky”, 1 de marzo de 1923, p. 189.

¹⁸⁸ Ansermet había utilizado el término *realismo* pero Schloezer lo rechazó por prestarse a equívoco en tanto “imitación” de la realidad. Veremos los casos de uso de dicho término en España y su relación con otros aspectos estéticos.

¹⁸⁹ BANCROFT, David: “Stravinsky and the NRF, 1910-20”, *Music and Letters*, núm. 53, 1972, p. 283.

¹⁹⁰ COLLAER, Paul: *Stravinsky*, Brussels, Équilibres, 1930, p. 135.

¹⁹¹ ROLAND-MANUEL: “Igor Stravinsky, *Les Noces*”, *The Chesterian*, núm. 33, septiembre de 1923, pp. 1-4.

¹⁹² Un ejemplo es Louis Laloy. En: MESSING, Scott: *Neoclassicism...*, pp. 116-117.

En este momento la palabra *neoclasicismo* adquiría por tanto una implicación y una conexión directa con Strawinsky, pero el rechazo del término por parte del mismo Schloezer solo dos años después, hablando sin embargo de los mismos rasgos estéticos, confirmaba el creciente deseo de no aferrarse a tendencias y la influencia de los constantes cambios artísticos y musicales. Schloezer señalaba la ambigüedad del término y su inadecuación puesto que se podía hablar de un espíritu clásico pero no de un neoclasicismo que pudiera suponer academicismo o decadencia¹⁹³.

Las críticas a la *Sonata* de Strawinsky de 1925 reafirmaron la idea de una construcción lineal y a un desarrollo contrapuntístico, igual que la recuperación de Bach sin necesidad de etiquetarlo como como neoclásico. Lourié habló de “retorno a las formas musicales originales” sin reaccionarismo ni regresión en esta novedad strawinskyana¹⁹⁴.

Arthur Lourié, muy amigo de Strawinsky, fue uno de los críticos franceses que más escribieron sobre su obra entre 1924 y 1931. En cierto sentido anticipó muchas ideas que desarrollaría el propio compositor en *Crónicas de mi vida* y en la *Poética musical*¹⁹⁵. Ese neorromanticismo se identificaba con Schoenberg, y el neogótico que titula el artículo con el postromanticismo. Lourié sentaba las bases para la contraposición crítica entre Schoenberg y Strawinsky. Además identificaba el neoclasicismo con la mentalidad de derechas, el expresionismo con la de izquierdas, y el impresionismo como corriente moderada. Strawinsky quedaba relacionado con ese frente conservador, aparte de sus muchos comentarios anti-bolchevistas y su reclamo de orden y disciplina. Lourié asimismo introdujo la idea de la “forma-tipo” -la concepción de la forma como elemento clásico, como arquetipo o tipo- sobre la obra de Strawinsky y ésta se transmitió a críticos como Schloezer, refiriéndose con dicha noción a una serie de obras que comienzan con *Historia del Soldado*¹⁹⁶.

El *Retorno a Bach* fue una constante en el discurso crítico francés en los años siguientes a la Primera Guerra Mundial. La discusión y polémica que generó no comenzó con Strawinsky, sino que recogía una fórmula estética pre-existente en Francia: el de la Sociedad Nacional de Música¹⁹⁷, como se ha descrito anteriormente.

En Francia, en los años 1923-1929, la expresión *retorno a Bach* se popularizó como el sinónimo de una orientación estilística a raíz de Strawinsky, especialmente en la crítica sobre *Octeto*¹⁹⁸, como hemos visto en el capítulo sobre el neoclasicismo en Francia. Provocó en *La Revue Musicale* una discusión prolongada.

¹⁹³ SCHLOEZER, Boris de: “A propos de la Sonate de Strawinsky”, *Revue Pleyel*, 15 de noviembre de 1925, pp. 19-20.

¹⁹⁴ Dice que al escribir la sonata Strawinsky olvida la tradición desde Beethoven hasta el siglo XIX y la tradición alemana pseudoclásica. La sonata se plantea como un “objeto” nuevo. LOURIÉ, Arthur: “La sonate pour piano de Strawinsky”, *La Revue Musicale*, 1 de agosto de 1925, pp. 100-104.

¹⁹⁵ LOURIÉ, Arthur: *Op. cit.*

¹⁹⁶ SCHLOEZER, Boris de: *Op. cit.*

¹⁹⁷ TARUSKIN, Richard: “Back to whom? Neoclassicism as ideology”..., p. 291.

¹⁹⁸ BOULANGER, Nadia: “Concerts Koussevitsky”, *Le Monde Musical*, noviembre de 1923: Habla de constructivismo, de geometría, líneas precisas, simples, y clásicas, música pura, contrapunto y miradas a “los viejos maestros del Renacimiento y a Bach”.

Charles Koechlin escribía que el retorno a Bach estaba a la orden del día, y se expresaba desde la dependencia de la idea de música pura¹⁹⁹. Por su parte, Boris de Schloezer justificaba también el retorno a Bach como la necesidad de volver a la música pura, basada en la reglas precisas de construcción; no se volvía por tanto al estilo completo, a los procedimientos completos de Bach sino a cosas concretas que llamaban la atención desde la perspectiva moderna²⁰⁰. *Octeto* era una “síntesis orgánica y natural de muchos elementos diferentes, como Bach y otros grandes maestros del Barroco [...] esta síntesis es nuestro nuevo estilo clásico, de otra manera también llamado objetivo”²⁰¹.

Ernst Ansermet proclamaba que “Strawinsky había conquistado un nuevo clasicismo que era el de Bach, pero que operaba como algo suyo...”. Se refería a *Octeto*, *Concerto* y a la *Sonata para piano y violonchelo*: “una nueva concentración sobre la obra musical, que crea un nuevo equilibrio clásico,...este nuevo clasicismo debe aplicarse sobre una escala más amplia y afirmarse en sus obras, como me parece que ocurre en *Octeto*”²⁰². Roland-Manuel también destacaba el espíritu de Bach, identificando ese retorno con una necesidad constructiva general para resolver la técnica y las dificultades de la estética.

Michael Faure considera que este retorno se estableció precisamente a través de dos obras concretas de Strawinsky: *Octeto* y el *Concierto para piano e instrumentos de viento*²⁰³. Este *Retorno a Bach* era paralelo a un regreso a Mozart. Mozart y Bach eran la dualidad noble del pasado musical. El bachianismo francés significaba pureza, con un lenguaje que aludía conscientemente a los valores de la música universal. Fue una defensa del arte contra el romanticismo, y por otra parte una afirmación de elitismo.

En 1930 Paul Collaer realizó, como Schloezer, un estudio monográfico sobre Strawinsky que ya hemos citado aquí. En él se hablaba continuamente de objetividad y clasicismo, y se destacaba el retorno a Bach²⁰⁴. Desde estas aseveraciones estéticas Collaer sostenía la idea del sentimiento atigermano y de la alianza ruso-francesa. La música de Bach no significaba ya Alemania, mientras que Wagner o autores postrománticos sí. En 1931, André Schaeffner publicaba también un libro sobre Strawinsky, considerando su música dentro del contexto de la música francesa. Lo que intentaba era recuperar la visión de Strawinsky sobre su obra y alejar las leyendas falsas sobre él²⁰⁵.

¹⁹⁹ «Ce qu'on trouve en ce mouvement il n'appartient pas en propre à Bach en revanche, le propre de Bach ne s'y trouve pas»: KOECHLIN, Charles: «Réplique sur le Retour a Bach», *La Revue Musicale*, núm. 5, 1926-1927, p. 266.

²⁰⁰ DE SCHLOEZER, Boris: “An age of plenty”, *Modern Music*, núm 5, marzo-abril de 1926, pp. 21-25.

²⁰¹ MESSING, Scott: *Neoclassicism...*, p. 132.

²⁰² ANSERMET, Ernst: “La musique russe”, *Revue Pleyel*, Paris, 1926, citado en VINAY, *Op. cit.*, p. 274.

²⁰³ FAURE, Michel: *Op. cit.*, p. 293.

²⁰⁴ COLLAER, Paul: *Op. cit.*, p. 138.

²⁰⁵ SCHAEFFNER, André: *Igor Strawinsky*, Rieder, 1931.

La relación con las vanguardias artísticas : primitivismo, cubismo clasicista y constructivismo

Richard Taruskin ha observado las afinidades estéticas que existían en *Le Sacre*, *Les Noces*, *Renard* y otras obras del periodo ruso, con la tendencia “neo-nacionalista” de las artes visuales rusas del último periodo del siglo XIX, por la influencia del grupo *Mir Iskusstva* y sus orientaciones estéticas. Este grupo afirmaba la necesidad de lo popular como factor de renovación del arte²⁰⁶.

Existía además dentro de la corriente simbolista una relación directa entre el mundo decorativo ruso de finales del siglo XIX y las artes plásticas en Francia. En las ediciones y revistas de *Mir iskusstva* se incluían diseños y obras reproducidas de Puvis de Chavannes y Gustave Moreau. El arte popular se veía como un arte autónomo con una estética propia que trascendía la realidad sensorial a través de la abstracción decorativa, en este sentido clásica, dentro de su impersonalidad. Este deseo de plasmación de dicha estética era paralelo a la recuperación de las canciones populares de forma libre²⁰⁷.

La escuela neoprimitivista en Rusia se constituyó entre 1909-1914. Asumía los ideales neonacionalistas pero yendo más allá en los criterios de abstracción. El *revival* del arte popular se unía en muchos casos con el ideal de estilización también propugnado en corrientes vanguardistas coetáneas como el futurismo, que por otra parte ya proclamó –Marinetti- la muerte de Wagner y dio larga vida a Strawinsky en 1914, respondiendo a la retórica antigermana y pro-latina²⁰⁸.

Las críticas sobre la exposiciones rusas de 1912 hablaban de una simplificación radical de la forma, de coloridos brillantes y destacados y de superficies de diseños motivicos, que en muchos casos eran términos y acepciones que en la crítica sobre *Le Sacre* también se habían destacado.

Strawinsky era sumamente cercano a Larionov y Goncharova, pintores del círculo ruso que diseñaron la escenografía de *Les Noces* y *Renard*. Teniendo en cuenta la relación de Diaghilev con los pintores y el comienzo de su trabajo con Strawinsky hacia 1909, probablemente el compositor conociera a estos artistas rusos -incluyendo a Malevitch- que estaban creando sus primeros lienzos cubo-futuristas.

Aunque la relación entre Strawinsky y los pintores rusos siempre se ha visto desde el punto de vista de su interés común en la transformación del folclore tradicional, es posible demostrar que su interés compartido por las premisas del cubo-futurismo ofrece una vía similar en la canalización de las ideas de lo primitivo y su absorción en el léxico moderno. Richard Taruskin ha señalado que la tendencia neonacionalista de Larionov y Goncharova pronto manifestó una gradación hacia los motivos del arte popular “hasta el punto que nada del objeto permanecía visible, identificable”²⁰⁹.

Estas teorías están totalmente de acuerdo con las de Wilhelm Worringer²¹⁰ de 1908, extendidas en Rusia por Kandinsky, así como con las palabras de T.E. Hulme en enero de 1914, que hablaba de una nueva tendencia hacia la abstracción dentro de la

²⁰⁶ TARUSKIN, Richard: “From subject to style: Strawinsky and the painters”, en: *Confronting Strawinsky: Man, Musician and Modernist*, (ed. Jann Pasler), University of California Press, 1986, pp. 16-38.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 30.

²⁰⁸ MESSING, *Neoclassicism...*, p. 118.

²⁰⁹ TARUSKIN, Richard: *Op. cit.*, pp. 36-37.

²¹⁰ Su teoría estética influye en España

tendencia imaginista y del valor que otorgaba a la metáfora poética y visual²¹¹. Goncharova y Larionov vieron desde 1911 algo más que el folclorismo en la pintura rusa, unas características expresivas observables desde las más modernas tendencias. De la misma forma que la artesanía y la decoración rusa inspiran las formas del cubismo, en Francia las esculturas góticas y negras son también el punto de partida para un neoprimitivismo.

Como hemos señalado, muchos de los impulsos vanguardistas en Rusia en el periodo 1907-1913 se han identificado bajo la tendencia futurista. Sin embargo, mientras que en algunos aspectos los rusos tenían cosas en común con los futuristas italianos, en el detalle estaban distanciados, no sólo en su adopción de la imaginería folclórica, sino en su ataque irreverente al uso convencional del lenguaje, lo cual se ve en los poetas rusos y su influencia en los pintores, especialmente en las teorías de “ritmizar” el espacio, es decir, animar una superficie plana mediante un espacio rítmico, lo cual está también presente en las teorías de Gleizes²¹². Por otra parte, la relación de los artistas rusos en París con poetas como Apollinaire era patente en la organización de eventos y exposiciones desde 1914. Se preparó la exposición de los cubistas rusos en París, en la Galería Paul Guillaume, gracias a Diaghilev, y Apollinaire escribió las notas del catálogo.

De entre todos los enlaces interdisciplinares que se han producido para definir la modernidad de las dos primeras décadas del siglo XX, el del cubismo relacionado con la música ha tenido mayor relevancia y sin embargo se ha intentado poco dilucidar su significado. En el libro *Cubist aesthetic theories*, Christopher Gray afirma que el cubismo es algo más que una corriente plástica y que cualquier otro *ismo*. Es algo más profundo, implicado en expresiones tanto de la literatura como de la música, así como en otras artes visuales como pintura y escultura²¹³.

Entre la primera generación de artistas que inicialmente definieron la estética del cubismo, 1881 fue un año esencial: nacían Picasso y Albert Gleizes, el primer teórico cubista. En 1882 los pintores rusos Larionov y Goncharova, y Strawinsky. Además de Picasso, Braque y Juan Gris, muchos otros pintores y teóricos formaron parte del primer cubismo y estuvieron cercanos a Strawinsky en el periodo 1913-1915. Gleizes organizó una serie de actividades con un grupo de artistas de la Abbaye de Créteil, entre 1906 y 1907, parecidas a las actividades que Marinetti había realizado con los futuristas.

Hacia 1908 Georges Braque introducía la representación de instrumentos de música en su pintura. Además de haber estudiado música y de su interés por Bach y Mozart, Debussy, Milhaud (con el que colabora para el ballet *Salade* de 1924) y Satie, Braque estaba interesado en representar el volumen dentro del dominio de la naturaleza muerta, el espacio táctil y el instrumento musical en tanto objeto. En sus lienzos pretendía también evocar la música a través de Bach. La insistencia en el nombre de Bach no era fortuita. Por ejemplo, a través de títulos como *Aria de Bach* se refería precisamente a una concisión de contenido, aludiendo siempre al rigor constructivo y

²¹¹ WATKINS, Glenn: *Op. cit.*, p. 232.

²¹² *Ibidem*, p. 235.

²¹³ GRAY, Christopher: *Cubist aesthetic theories*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1953, p. 3.

el equilibrio que tanto músicos como pintores tomaban como modelo y que les ayudaba a liberarse del énfasis post-wagneriano.

Juan Gris representó también el volumen sonoro de los instrumentos como perfecta compenetración de volúmenes, espacios y líneas.



Izda.: Juan Gris. Óleo sobre lienzo, 1913.
Dcha.: Picasso *Nature morte au violon et au verre de Bass*, 1913, Centro Georges Pompidou, París.



Ambos pintores señalaban que el elemento rítmico estaba muy ligado al cosntructivo. Esto, por otra parte, era lo que señalaba Jean Cocteau cuando declaraba que intentaba “entender la música de las guitarras de Picasso”²¹⁴.

La pintura de Picasso, su alusión a Ingres, inspiró muchas metáforas que lo compararon con la producción musical contemporánea, especialmente Strawinsky. Era algo que ya habían comentado Cocteau y Apollinaire entre 1915-1916. El mismo Diaghilev, en su respuesta a las preguntas de algunos críticos sobre su producción *Sleeping beauty*, en 1922, hablaba de neoclasicismo como evolución y utilizaba la metáfora del retorno a Ingres de Picasso. Strawinsky escribió a Ansermet en 1922 que Mozart era para él lo que Ingres para Picasso²¹⁵.

El cubismo y el *collage* debieron tener una influencia muy importante en la obra de Strawinsky en los años de la Primera Guerra Mundial a través del círculo de Picasso²¹⁶. Su contacto con Picasso tuvo lugar en 1917 en Roma a través de los Ballets Russes. Strawinsky estaba interesado en este momento en las conversaciones que Jean Cocteau y Picasso mantenían sobre *Parade*. La influencia de las técnicas del *collage* cubista en el deseo de Strawinsky de crear contrapuntos con líneas independientes rítmica y armónicamente se ha tratado específicamente en el citado estudio de Watkins. Tanto esta corriente como los encuentros con futuristas italianos en 1915 y 1917 fomentaron su interpretación musical de la simultaneidad de planos pictóricos que algunos autores han visto plasmada en sus *Tres piezas para cuarteto de cuerda*, de 1914²¹⁷.

²¹⁴ Cocteau tenía ya un interés por la cultura clásica y latina y, al conocer al Picasso con su interés por la *Commedia dell Arte*, le sigue en esta dirección, especialmente a través de sus figuras italianas, que le transmiten la idea de lo rústico-popular con un punto de ironía. SILVER, Kenneth E. *Esprit de corps...*, pp. 124 y ss.

²¹⁵ MESSING, *Neoclassicism...*, pp. 83-84.

²¹⁶ CHRISTOFORIDIS, Michael: “Madrid” de Igor Strawinsky, Pablo Picasso y la vanguardia”, en: *Campos interdisciplinares de la musicología, V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, (Barcelona, octubre de 2000), Madrid, 2001, pp. 1303-1309.

²¹⁷ WATKINS, Glenn: *Op. cit.*, p. 230.

La conexión entre Strawinsky y los cubistas aparece en la crítica francesa desde *Le Sacre*, como se puede ver en la crítica de Maurice Touchards, de 1913:

Este estilo ausente de estilo es realmente un avance. ¿Strawinsky ha pensado en transmitir la barbarie? ¿O simplemente se ha dejado llevar por una tendencia, más importante en los rusos y también en Francia, a través de una especie de cubismo musical?²¹⁸.

Más adelante, el citado Ernest Ansermet afirmó que hasta *Historia del soldado* la música de Strawinsky seguía las premisas del espíritu del cubismo²¹⁹.

En la primavera de 1914 Cocteau tuvo su primer encuentro con Albert Gleizes. Aunque Cocteau había criticado a los cubistas, el que presenciara el estreno de *Le Sacre* hizo que se inclinara hacia lo moderno. Quería separarse del mundo de los Ballets Russes y formó su propio proyecto con Strawinsky, *David*. Este mismo impulso que le atrajo hacia Strawinsky le llevó a interesarse por Gleizes y los cubistas. Finalmente el proyecto no se llevó a cabo. Cocteau propuso también hacia 1915 a Gleizes la colaboración para un proyecto llamado *A Midsummer night's dream*, una mezcla entre clowns, cine y circo, con trajes y diseños de Gleizes y música de Satie.

El papel de Satie en el cubismo, tomado éste desde un sentido genérico, estético, según hemos reseñado, fue apreciado durante las primeras décadas del siglo XX desde su oposición al impresionismo. El propio Strawinsky se refería a *Parade* en 1936 utilizando términos pictóricos: “Parade me confirma mi convicción de que el mérito de Satie en su papel en la historia de la música francesa es oponerse a la vaguedad de un impresionismo decrépito con un lenguaje-forma preciso, desnudo de todo adorno pictórico”²²⁰.

En su encuentro con Picasso en 1915 Cocteau le comentó: “No te equivoques [...]. El cubismo fue un clasicismo después del romanticismo de los *fauves*”. En 1918 mantenía esta idea del cubismo como clasicismo: “el pintor impresionista miraba a la naturaleza a través de los ojos entornados; hoy en día el cubismo redescubre la disciplina austera del pasado de las grandes épocas, renuncia a juegos de encanto, y el universo vuelve a ser el pretexto para una nueva arquitectura de la sensibilidad”. Coetáneamente algunos de los críticos de *Parade* dijeron que cubismo no era la palabra correcta para la obra, sino que era “simultaneidad”²²¹.

La idea del *simultaneismo* en relación a las teorías cubistas está muy presente en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial: Apollinaire, Delaunay y la música de Satie, como representación simultánea de lo interior y lo exterior. Los volúmenes coloreados de los que hablaba Delaunay podían ser equivalentes a la juxtaposición de timbres que pretendía Strawinsky.

Watkins observa la influencia de este simultaneismo también en la producción de Strawinsky. Esta continuidad se ve desde sus obras del periodo ruso, que toman melodías populares, hasta sus obras neoclásicas, que reutilizan material anterior. De todas formas ni Strawinsky ni Picasso hablaban directamente de cubismo o de simultaneismo. Tanto en Picasso como en Strawinsky se observa un intento de reconciliación del cubismo con una perspectiva convencional que ajusta lo moderno y

²¹⁸ Crítica en la *Nouvelle Revue Française* en julio de 1913, citado en: *Ibidem*. p. 233.

²¹⁹ ANSERMET, Ernst: *Die Grundlagen der Musik in menschlichen Bewusstsein*, Munich, 1965, p. 446.

²²⁰ STRAWINSKY, Igor: *Autobiography*, New York, 1936. p. 93, en WATKINS, Glenn: *Op. cit.*, p. 259.

²²¹ *Ibidem*, pp. 259-261.

lo novedoso con un sentido histórico²²². Esto se percibe tanto en los *Tres músicos* de Picasso (1918) como en *Pulcinella* y *Octeto*. Ambos reconsideran la construcción de lo vertical, del sentido espacial y de las frases desde una perspectiva relativamente convencional²²³. Es precisamente en *El Sombrero de Tres Picos* y en *Pulcinella* cuando Picasso muestra una alineación de las fuerzas del cubismo desde una perspectiva neoclásica que introduce figura y perspectiva -y que ya se ve en cierto modo en *Parade*-.

El cubismo analítico, que había dejado triunfar al sintético entre 1912-1914, se convertía ahora en sujeto de un nuevo grado de integración, proclamada desde la crítica como una suerte de reclamación de la tradición a través de la vanguardia, que cuajaría desde 1920. En general el dominio del cubismo y sus reclamos progresivos eran obvios para los que estaban dentro de la tradición francesa o para los que la tradición francesa era importante, culminando un trabajo de simplificación iniciado por Cezánne y continuado principalmente por Matisse²²⁴, que por otra parte llevaba a cabo la búsqueda de lo primitivo paralelamente a literatos como Mann, Joyce y T.S. Eliot, a partir de las divisiones psicológicas entre lo femenino y lo masculino, la atracción y la repulsión, y lo clásico y lo primitivo.

La transición del cubismo al clasicismo parte de la asimilación del cubismo a la abstracción y al simultaneismo que hemos comentado anteriormente, unidos a los deseos de perfección formal constructiva imperantes después de la Guerra. La arquitectura se convertía en metáfora predilecta para los discursos artísticos, al considerarse el arte más noble y puro de todos.

En *Après du cubisme* (1918) Ozenfant y Jeanneret desarrollaron la idea de pureza y depuración, a partir de un postcubismo que apelaba a cierta cualidad antropomórfica y tendencia emocional, a través de estructuras organizadas, que superaran el carácter, desde su punto de vista decorativo, del cubismo. El primer cubismo se daba por superado, algo que se perfiló mejor con el tratado de 1920 *Le purisme*. Estos autores hablaban de objetividad formal, reducidos los objetos a cualidades visibles. Por ello la Antigüedad para ellos era perfección, porque ofrecía un estado de composición construido. Estos intentos de llevar a su máxima expresión -simplificada y sintética- la construcción estaban también presentes en las primeras pinturas abstractas de Malevitch.

Desde estas estrategias de purificación se percibe el moderno *leitmotiv* del *retorno a la simplicidad*, ya comentado desde el punto de vista del pensamiento musical, y la espontaneidad original desde una perspectiva racional. Este juicio introducía al cubismo en el mismo contexto que los movimientos internacionalistas (no nacionalistas) como *L'art nouveau* o el orientalismo. Estas ideas tuvieron su proyección en *Du cubisme au classicisme* (1921) de Gino Severini, un ex - futurista - que habló de *nuevo clasicismo*²²⁵ dentro de su descripción del cubismo -que aún consideraba en las últimas expresiones impresionistas- como disciplina y método²²⁶. Severini hablaba de “leyes

²²² Sobre esta cuestión trata: SILVER, Kenneth E.: “Der politische Bezug in Picasso Neoclassizismus”, en: *Picassos Klassizismus (1914-1934)*, Bielefeld, Ulrich Weisner, 1988.

²²³ WATKINS, Glenn: *Op. cit.*, p. 273.

²²⁴ BUTLER, Christopher: *Early modernism. Literature, music and painting in Europe 1900-1916*, Oxford University Press, 1994.

²²⁵ Y no de *neoclasicismo*, pues también significaba algo negativo -en tanto copia o imitación burda- en las artes plásticas entre 1921 y 1922.

²²⁶ SEVERINI, Gino: *Du cubisme a Classicisme*, Paris, Povolovsky, 1921, pp. 34-37.

eternas de construcción” y de la huida de fórmulas, lo que –observaremos– influyó en la concepción de lo clásico en el Novecentismo. Otros escritos como *Cubisme et tradition*, de Rosenberg (1920), explicaron también este punto de vista²²⁷.

Paul Klee también estuvo vinculado a la música de su tiempo. En 1913, a raíz de una audición del *Pierrot Lunaire* en la Galerie Moderne de München, que presentaba la obra de pintores futuristas, Klee rechazaba el carácter dramático y falto de medida de Schoenberg para fijarse en los modelos formales del siglo XVIII. A través de su estudio de esquemas clásicos de organización buscaba principios de construcción absolutos y universales que pudieran reflejar diferentes aspectos de las manifestaciones artísticas, además de modelos de desarrollo de lo natural. A Klee le fascinaba la música de Mozart por su equilibrio entre contarios, serenidad formal, sensualidad, simplicidad y complejidad. Klee entendía la música, la matemática y la física como modelos que convergen en el proyecto de una obra donde la construcción es la capacidad de cohesión igual que la del fenómeno natural en su totalidad, imagen de la ley suprema, de una fórmula universal donde se unen sonido y color²²⁸. Klee estaba al tanto de las teorías artísticas y estéticas en la Alemania de su tiempo y los conceptos de Goethe, retomados desde la *Junge klassizität*, le influirían en la formulación de ciertas teorías, como su *Credo Creativo* de 1920.

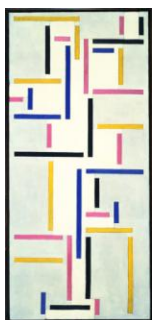
La relación de Mondrian con el futurismo y su idea de que la música ha de manifestar la equivalencia de lo espiritual y lo natural, de lo individual y lo universal, la representación exacta y consciente de un equilibrio, sigue la noción desarrollada coetáneamente de una plástica pura que ha de verse reflejada en la música. Como muchos pintores de su generación, Mondrian se fijaba en Bach como voz universal de la música por su sentido de la composición y del ritmo absoluto. En una época que coincidía con el comienzo del *neoplasticismo* postulaba la universalidad frente a la individualidad. Establecía toda una correspondencia entre gamas de sonidos y gamas de colores. Explicaba la necesidad de buscar sonidos en el pasado, donde la música se correspondía más con la naturaleza, en los timbres de instrumentos tradicionales y la voz, donde se pudiera controlar de manera rigurosa el resultado acústico, por eso había que dejar de lado la parte subjetiva de la creación artística. El vocabulario sonoro que Mondrian preconizaba era el de sonidos «fijos, planos y puros». Aquí encontramos una relación con las nuevas músicas que pudo escuchar del Grupo de los Seis, con su interés por el jazz y las danzas (tango, fox-trot, shimmy, charleston). Para Mondrian el jazz conformaba una visión *simultánea* de la naturaleza y el individuo, el cuerpo y el espíritu, el arte y la vida, la forma y el contenido, donde veía una nueva manera de unidad, una música destructiva y constructiva a la vez.

Theo Van Doesburg compartía con Mondrian y otros artistas la atracción por la danza. Muchas de sus obras, especialmente *Rythme d'une danse russe* (1918) y *Composition XII*, parten de un análisis rítmico de la danza donde la organización se basa en la articulación de figuras elementales en el interior del espacio pictórico. Lo que le une a la música, aparte de apreciaciones comunes a la estética musical de la época, es su valoración de la obra de Bach. Van Doesburg buscaba a través del lenguaje musical una armonía y una unidad, las cualidades de la obra de Bach, que le mostraban un

²²⁷ BOEHM, Gottfried: *Op. cit.*, pp. 15-35.

²²⁸ BOSSEUR, Jean-Yves: *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^e siècle*, Paris, Minerve, 1998, p.100.

juego abstracto de planos sonoros para llegar así a las formas puras. Pretendía utilizar los mismos métodos sonoros que Bach y los estudió junto al arquitecto De Boer. Intentaba simular el contrapunto de las fugas de Bach en algunas de sus pinturas anteriores a 1920.



Theo van Doesburg, *Rythme d'une danse russe* 1918. The Museum of Modern Art, New York.

Neri Noveau (Nenrik Neugeboren) practicaba la composición musical y la pintura. Su obra musical, esencialmente partituras para solistas o pequeños grupos camerísticos, desde su punto de vista, estaba marcada por el ideal clásico. En 1927 efectuaría sus primeros *collages* no figurativos a partir de papeles de colores, intentando una transposición casi rigurosa del sistema de escritura propio de la música de Bach.

El cubismo había introducido, entre otras innovaciones, una idea de simetría en la representación espacial. A partir de ello, la principal preocupación del artista moderno era la de encontrar las respuestas a los conceptos de equilibrio y de unidad en la obra, algo que ocurría en paralelo en el neoclasicismo musical.

CAPÍTULO II

LA CONFLUENCIA DE NOVECENTISMO Y VANGUARDIA EN EL *CLASICISMO MODERNO* ESPAÑOL (1906-1939)

1. El Novecentismo: antecedentes ideológicos

El poso ideológico de los movimientos llamados Novecentismo y Noucentisme y las bases que sus dos figuras principales sientan en el comienzo de siglo XX, son sustentos ideológicos sin duda a tener en cuenta para el desarrollo posterior del pensamiento artístico y musical. Lo clásico adquiere significados diferentes en el contexto del pensamiento orteguiano y dorsiano y la crítica musical y artística asumirá diferentes connotaciones del concepto que influyen en el discurso sobre el Clasicismo Moderno. Es en la confluencia de aspectos estéticos del Novecentismo y de las primeras manifestaciones de vanguardia en España donde se sitúa el neoclasicismo y las manifestaciones de retorno al orden como posibilidad de síntesis entre aquellas dos vertientes¹.

1.1. Noucentisme y Novecentismo

El término *Noucentisme* apareció por primera vez en el *Glosari de Xénius*, (Eugenio d'Ors) en 1906². Para d'Ors la renovación de la sociedad catalana debía llevarse a cabo mediante un proceso unitario de modernización que denominó *Noucentisme*, símbolo de renovación artística y social. En estas palabras del *Glosari* resume su ideal de modernización: "Los *noucentistes* han formulado, en la idealidad catalana, dos nombres nuevos: Imperialismo-Arbitrarismo. Estas dos palabras se concentran en una única palabra: Civilidad. La obra del *noucentisme* en Cataluña es, o mejor dicho será: la obra civilista"³. En esa nueva idea de civilidad el proyecto político estaba ligado al estético y el clasicismo es la mejor manera de expresar esa unión. De este modo insertó d'Ors las nociones sobre lo clásico como ideal artístico y social.

Pero si nos referimos al novecentismo como espíritu general manifestado en toda España, no únicamente en Cataluña, su inicio, según los especialistas, se entroncaría en la publicación de *Tinieblas en las cumbres* de Ramón Pérez de Ayala en 1907. Precisamente este término fue acuñado por el pensador catalán para englobar a ensayistas como Ortega y Gasset o novelistas como Ramón Pérez de Ayala y Gabriel Miró⁴.

¹ URRUTIA, Jorge: *El Novecentismo y la renovación vanguardista*, Cuadernos de estudio, Serie Literatura, núm. 23, Madrid, Cíncel, 1980.

² Columna "Glosari" de Eugenio d'Ors (1882-1954) en el periódico *La Ven de Catalunya* (1899-1939) en el año 1906, bajo el seudónimo de Xénius.

³ D'ORS, Eugenio: *Glosas: Páginas del Glosari de Xénius*. (1906-1917). (Versión castellana de Alfonso Maseras), Madrid, Biblioteca Calleja, 1920, p. 258.

⁴ PÉREZ DE AYALA, Ramón: *Tinieblas en las cumbres*, Madrid, Castalia, D.L. 1971.

Según Guillermo Díaz Plaja⁵ con el término *Novecentismo* se podría definir todo el periodo comprendido entre 1906 y 1923, etapa en la que se da una progresiva transformación de *noucentisme* en *novecentismo*, que culmina en un proceso de intelectualidad que desde los años veinte se limitará a lo culturalista y lo estético y finaliza cuando se impone el régimen de la dictadura⁶.

Su identificación con otras nociones como Generación del 14 llevan a situar el Novecentismo en los límites entre la *Generación del 98* y el *Modernismo*, periodos paralelos, y la llamada *Generación del 27*. El concepto *Generación del 14* viene delimitado por el inicio de la Primera Guerra Mundial y simboliza un cambio de óptica que mantiene, no obstante, denominadores comunes con el modernismo, como la postura intelectualista, y con el 98 el problema de España, aunque incluyendo cuestiones estéticas y filosóficas nuevas. La guerra del 14 originó en España una conciencia europea, pero al mismo tiempo la paradoja de considerarse “periferia histórica y cultural de Europa”⁷. Esa contradicción potenció dos líneas de actuación confluyentes: la tendencia a la europeización y el retorno a las fuentes culturales autóctonas continuando el sentido nacionalista.

En la corriente novecentista se pueden incluir personalidades muy diversas y de procedencias distintas que contribuyen a esa difícil delimitación estética o ideológica: Ortega y Gasset, Cansinos Assens, León Felipe, Madariaga, Moreno Villa, Benjamín Jarnés, Ramón Gómez de la Serna, Fernando Vela, Adolfo Salazar, Rivas Cherif, Pablo Picasso, Pérez de Ayala, Gregorio Martínez Sierra, Juan Ramón Jiménez, Eugenio d’Ors, Muñoz Seca, etc. Mientras en el *noucentisme* catalán hay una reacción hacia el ruralismo romántico y folclórico de los modernistas, en su traducción castellana se encuentra un cosmopolitismo universalista y europeizante.

Pero el Novecentismo no se puede entender sin partir del binomio d’Ors –Ortega que focaliza la cuestión en los dos lugares claves: Barcelona y Madrid⁸, confirmando el planteamiento de Abellán y Díaz Plaja de que el *noucentisme* catalán encuentra su incidencia en los planteamientos del novecentismo de Ortega y sus seguidores⁹. Hay una serie de conexiones ideológicas que no proceden únicamente del contacto con Eugenio d’Ors a través de conferencias, publicaciones, etc, y de su traslado a Madrid en los años veinte. Madrid y Barcelona se relacionan a través del Centro de Estudios Históricos, dentro de la actividad de la Institución Libre de Enseñanza. Díaz Plaja señala que el “correlato ideológico del Novecentismo en Madrid hay que buscarlo dentro de la herencia institucionista”¹⁰. La influencia de la Institución Libre de

⁵ DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Estructura y sentido del novecentismo español*, Madrid, Alianza Universidad, 1975.

⁶ D’Ors recaba la paternidad del término: D’ORS, Eugenio: *Nuevo Glosario*, Madrid, vol. III, 1949, p. 463.

⁷ TUÑÓN DE LARA, Manuel: *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. 3ª edición, Madrid, Tecnos, 1984, p. 140.

⁸ Una convivencia cultural manifiesta entre el grupo de Cataluña patrocinado por Eugenio d’Ors y el de la *Revista de Occidente* de Ortega.

⁹ ABELLAN, José Luis: “La obra filosófica de Eugeni d’Ors, del catalanismo a la mediterraneidad”, *Historia crítica del pensamiento español*, tomo V: *La Crisis Contemporánea, de la gran guerra a la guerra civil española (1914-1939)*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, p. 120.

¹⁰ DÍAZ PLAJA, Guillermo: *Op. cit.*, p. 141. Sobre el ideario institucionista ver: SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: *La música en el ideario y la acción del krausismo e institucionismo españoles*, UCM, 2006. (en prensa como: *Música para un Ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles*

Enseñanza y Giner de los Ríos en el pensamiento filosófico y estético del Novecentismo y la generación del 14 es esencial a través fundamentalmente de la Residencia de Estudiantes.

Los manifiestos publicados desde 1915 en la revista *España*, creada por Ortega y Gasset con el objeto de impulsar la renovación intelectual y defender la posición francesa en la guerra, marcaron las intenciones sobre una tendencia aliadófila y europeísta. A pesar de la neutralidad de España en la Primera Guerra Mundial el ambiente intelectual fue absolutamente antigermano¹¹. Algunos intelectuales y filósofos como el propio Ortega, d'Ors, Araquistain, Madariaga, y críticos y artistas como Juan de la Encina (pseudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal), Moreno Villa, Arteta, Bagaría o Salazar, presentan en ésta y otras publicaciones conceptos de nacionalismo, cultura, intelectualidad, minorías y clasicismo, bases ideológicas ineludibles para la cuestión del neoclasicismo artístico y musical¹².

1.2. Rasgos generales del Novecentismo

La conciencia de inaugurar una nueva época cultural en España fue rasgo diferenciador de las manifestaciones novecentistas. José Martínez Ruiz -Azorín-, en el año 1914, a propósito de este movimiento, escribió:

Otra generación ha llegado. Hay en estos escritores más método, más sistema, una mayor preocupación científica. Son los que este núcleo forman: críticos, historiadores, filósofos, eruditos, profesores. Saben más que nosotros, ¿Tienen nuestra espontaneidad? Dejémosles paso. Es la salutación al resurgimiento de una nueva generación que se opone a la inmediatamente anterior, que proclama el universalismo, la civilización urbana, el predominio de la inteligencia, el clasicismo, el cultivo de la ciencia general, una sólida preparación universitaria, la revolución cultural desde el poder, el distanciamiento del autor de la obra literaria; que ésta debe ser autónoma, arte puro sin más. Mesura, pulcritud formal y selección son las constantes que les llevan a una estética para minorías¹³.

Una de las principales convicciones era la reacción contra el siglo XIX, identificado con el positivismo, el naturalismo y el escepticismo, reacción que tendría su reflejo más claro en el antirromanticismo recalcitrante que desde 1910 está claro en los escritos de Ortega¹⁴ y afectará a los movimientos de renovación especialmente porque se está planteando una nueva visión sobre el pasado.

Se rompe con la visión sobre el pasado que imperaba en el siglo XIX como muestra el ensayo de Ortega "Nada moderno y muy siglo XX", publicado en *El Espectador*, ya

(1854-1936), Madrid, Sociedad Española de Musicología. Ver también: SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: "Aproximaciones a la actividad y el pensamiento musical del krausismo e institucionismo españoles", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 13, 2007, pp. 65-112.

¹¹ TUÑÓN DE LARA: *Op. cit.*, p. 146.

¹² Falla durante la guerra se movió en los grupos liberales en torno al Ateneo, que exponían una posición pro-francesa, y en 1915 fue uno de los que firmó el manifiesto aliado en Madrid, en la revista *España*, el 9 de julio de 1915. La mayor parte de intelectuales que firmaron el documento eran miembros de las generaciones del 98 y del 14.

¹³ CHRISTOFORIDIS, Michael: "A composer's annotations to his personal library: an introduction to the Manuel de Falla collection", *Context, A journal of music research*, núm. 17, winter 1999.

¹⁴ ABELLÁN, José Luis: *Op. cit.*, p. 70.

en 1916¹⁵. La actitud antirromántica y de retorno a lo clásico y a lo mediterráneo que desde 1906 se había inaugurado con el *noucentisme* de d'Ors surgió con fuerza diez años después en Madrid con estas declaraciones de Ortega.

En la música Salazar habló de una “nueva generación”, que seguiría a la de los Maestros y separada ante todo por la “barrera de 1914”, cuyo periodo de ascenso ocupó la décadas de 1920 y 1930”, vinculado a la “avant-guerre” francesa y rusa¹⁶.

Otro rasgo que une claramente las manifestaciones novecentistas es la postura intelectual ante el hecho artístico, así como la convicción de buscar un cambio estético y ético. Respecto al modernismo hay un matiz diferenciador que consiste en la tendencia hacia lo universal, lo internacional¹⁷. Respecto a la Generación del 98, les distancia una nueva sensibilidad y hay pruebas manifiestas de ello como es la polémica entre Unamuno y Ortega. Pero habrá también una serie de constantes noventayochistas. No hay que olvidar la influencia del institucionismo y de Giner de los Ríos en la conceptualización sobre lo clásico en el Novecentismo, especialmente a través de Ortega y Gasset. Veremos algunos rasgos de ello.

Asimismo no se puede dejar de lado la influencia de Nietzsche en los principales pensadores del Novecentismo. El poso de algunos presupuestos nietzscheanos en figuras como Pérez de Ayala, Miró, Jiménez, Ortega y D'Ors, calaría en las nuevas generaciones de artistas. Hay que tener en cuenta que el bando aliadófilo asumió en toda Europa la concepción latina de Nietzsche y sus reflexiones sobre la decadencia espiritual de Alemania. Aunque en menor medida que en el 98, se publicaron en España, *La Pluma* o *Prometeo* ensayos sobre Nietzsche y traducciones de sus propios textos. La cuestión venía también de Francia (*Mercure de France* y la *École Romane Française*) y Ramón Gómez de la Serna fue uno de los interlocutores. Gonzalo Sobejano señala que los principales escritores, desde Ayala hasta Cansinos Assens, dedicaron especial importancia a Nietzsche porque era cuestión que venía del 98, como muchas otras¹⁸.

En este trabajo se irá viendo la influencia de Nietzsche en lo que a conceptos estéticos relacionados con nuevos clasicismos se refiere, por ello es necesario también ver su repercusión en las teorías de Ortega y d'Ors.

¹⁵ ORTEGA Y GASSET, José: *Obras Completas*, vol. II, (*El Espectador*, primera parte), Madrid, Alianza editorial, 1980.

¹⁶ “Y puede resumirse de una manera representativa para Francia, Alemania y España por la que se ha llamado promoción de las haches: Honneger, Hindemith y Halffter”. SALAZAR, Adolfo: “Generación y Promoción. La promoción de la República”, *La música actual en Europa y sus problemas*, Madrid, J. M^a. Yagües, 1935, pp. 143-161.

¹⁷ Según Abellán, por esa inclinación a lo cospomopolita, el novecentismo se manifiesta primariamente como una forma de modernismo: ABELLÁN, José Luis: *Op. cit.*, p. 66.

¹⁸ SOBEJANO, Gonzalo: *Nietzsche en España (1890-1970)*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 2004, p. 489.

1.3. El Noucentisme catalán. Los postulados del clasicismo noucentista

Vicente Cacho Viu señala que en torno a 1900 “la estructura de nuestra vida y del espíritu pasa a ser policéntrica: Madrid y Barcelona se constituyen en capitales autónomas de cultura dentro de un universo latino cuya metrópoli, todavía indiscutida, era París”¹⁹.

La mayor parte de los estudios coinciden en señalar la avanzada de Cataluña en el Noucentisme a través de su contacto con las corrientes europeas. En su comienzo tuvo una clara intención política, que ya era proclamada anteriormente desde los sectores políticos del modernismo que promovían la culturización y moralización de Cataluña. Desde *El Poble Català* se criticaba el decorativismo mercantilista y se abogaba por la recuperación de los modelos clásicos y la educación de los ciudadanos²⁰. La nueva concepción del artista y de las relaciones entre arte y sociedad propició un giro sociológico, de manera que el novecentismo catalán estuvo unido al triunfo institucional del nacionalismo catalanista. Jardí en su estudio sobre el *Noucentisme*²¹, señala las principales figuras del movimiento: Prat de Riba a través del Instituto de Estudios Catalanes y la Mancomunitat, Antoni Rovira i Virgili y Carles Pi i Sunyer, entre otros²². D’Ors enlazaba su idea de lo clásico con sus ideas políticas a través de la noción de jerarquía:

Catecismo- Nuestra generación, la de los novecentistas, hombres del novecientos, sustituidores y regeneradores del Fin de siglo, viene a contradecir, con direcciones nuevas, las direcciones anteriores. La dirección política anterior era regionalismo y nacionalismo. [...] La dirección estética anterior se había producido siempre en un mismo sentido, del romanticismo, desde Pífrer hasta Maragall.[...] En nuestros días se abre un ciclo de clasicismo esencial. La era del romanticismo está ya próxima a agotar su significación entre nosotros²³.

La confrontación estética modernismo-noucentismo constituyó para d’Ors y los noucentistas una cuestión teórica de suma importancia. Para d’Ors el *Modernismo* era romántico, irracional y cargado de emotividad. Según Cacho Viu introdujo el nacionalismo francés en Cataluña, basado en los conceptos de clasicismo y mediterraneísmo. Se estableció un sistema de categorizaciones de valores antitéticos: localismo-imperialismo, Norte-claridad mediterránea, naturalismo-idealismo, música-arquitectura, sentimentalismo-inteligencia, etc.

La *Renaixença* catalana se basaba en la noción de un clasicismo aún de raíces herderianas en su búsqueda de la tradición popular como evocación de la Cataluña libre. Un ejemplo es la obra de Pompeyo Gener²⁴, que fomentaba el “enlace provenzal con otros pueblos latinos”. Esta actitud clásica se ve especialmente en el poema de Verdaguer *Atlántida*.

¹⁹ CACHO-VIU, Vicente: “Modernismo catalán y nacionalismo cultural”, en: *El nacionalismo catalán como factor de modernidad*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1998, p. 49.

²⁰ CAMELL, César: “Un ideari per a la música del nou-cents”, *Congrés internacional. La música catalana entre 1875 i 1936, Recerca Musicològica*, núm. 14-15, 2004-2005, pp. 87-106.

²¹ JARDÍ, Enric: *El noucentisme*, Barcelona, Proa, 1980.

²² CORTÉS I MIR, Francesc: “El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936”, *Congrés internacional. La música catalana entre 1875 i 1936, Recerca musicològica*, núm. 14-15, 2004-2005, pp. 27-45.

²³ D’ORS, Eugenio: *Glosas: Páginas del Glosari...*, p. 48.

²⁴ VALLCORBA PLANA, Jaume: *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme, apunts per a la història d’una estètica*, Quaderns Crema, Assaig minor, 1994.

Jaume Vallcorba estudia los presupuestos del Noucentisme catalán contrastándolos con los postulados de una corriente similar que lo precede en Francia, denominada “romanismo” o latinidad. Señala que el primer *noucentisme* catalán fue heredero de un romanismo meridional. La proyección ese movimiento francés se da a partir de tres personajes centrales: Torres-García, Eugenio d’Ors y Josep Maria Junoy²⁵. No existe en ellos un pensamiento unitario, sino diferentes *noucentismes*, con mayor o menor componente romántico. En el caso de d’Ors hay una condena de la Renaixença por su filiación romántica, mientras que en otros intelectuales como Costa y Llobera no se excluye el romanticismo desde una perspectiva formal más que ideológica, y en Juan Maragall es claro el sustrato de Goethe.

La influencia de la *École Romaine Française* hacia finales del siglo XIX es clara²⁶. Teóricos como Maillol y Deodat de Severac propugnaban el retorno a los orígenes mediterráneos de la música con la creación de escuelas populares regionalistas basadas en el conocimiento del acervo popular. Esta latinidad tenía un fuerte componente político en la *Action Française*, que pretendía “mediterraneizar” la política, desde los postulados de Maurras a finales del siglo XIX. Muchos de los textos de este movimiento, con títulos alusivos al renacimiento y a lo clásico, influyen en los ideales estéticos que luego predominarán en Cataluña²⁷. Uno de ellos es la búsqueda de un arte esencialista, basado en la construcción, para conseguir una obra perfectamente organizada por la acción de una sólida voluntad arquitectónica. De ello se deduce el papel predominante que va a tener la forma, y el equilibrio entre forma y materia. El arte resultante de estas proposiciones se acerca más a la inteligencia que a los sentidos, con la particularidad de que se entiende por inteligencia algo superior a la simple aplicación de la actividad racional, más propia de la ciencia. Otros rasgos son la armonía de la composición, la búsqueda de orden, belleza, culto a la tradición, culto a la verdad humana, preferencia por los lugares comunes, concepción poética de las cosas, solidez de fondo y perfección formal. La valoración del oficio, la sustantivación de la maestría es algo presente en dicho movimiento. Implica también la creación de un objeto autónomo capaz de explicarse por sus leyes formales que implica esa predilección de d’Ors y los noucentistas por los siglos XVII y XVIII.

Torres García y Junoy son dos figuras esenciales en ese trasvase ideológico, además de d’Ors. En los textos de Torres García se ve la afinidad con Francia en la reivindicación de la intelectualización del proceso artístico, a través de imágenes plásticas y textos como *Emporium*, *De la nostra ordinació y del nostre camí* de 1907, o *Notes sobre art*, de 1913. Y también en 1907. En todos sus escritos remarcaba la conveniencia de la tradición de las tierras mediterráneas, huida del impresionismo francés, prerrafaelismo inglés, simbolismo. La implicación del artista en la sociedad, la cualidad idealista del arte, la estructuración y arquitectura de la obra y la separación entre las artes, punto fundamental de enfrentamiento con la estética romántica. Respecto a la tradición, propugnó el no hacer una copia de los modelos del pasado sino recuperar la tradición como estado de espíritu, un sentido universalista. Por ello el clasicismo se define sólo por las cualidades arquitectónicas o estructurales, con una vinculación clara

²⁵ Junoy, reticente al término, propone el de “escuela mediterránea”.

²⁶ RAYNAUD, Ernst: “L’école romaine française”, *Mercure de France*, mayo 1895, pp. 131-143.

²⁷ LAHUERTA, Juan José: “Decir Anti es decir Pro”, en: *Arte moderno y revistas españolas, 1898-1936...*, pp. 23-40.

al platonismo. La abstracción era para Torres García lo contrario de la imitación, rasgo típico de los países del Norte. Así expresaba su concepto de clasicismo en la revista *España*:

Esta vuelta al clasicismo, a una tradición, o sea al pasado, encierra el peligro de ir, en arte, al formulismo, a la imitación de algo que fue y ya no tiene razón de ser, a una concepción de la vida y las cosas que no puede equipararse a nuestro tiempo. Carece de sentido volver al pasado, exhumar lo antiguo [...] y si ya no vive no hay para qué incorporárnoslo artificialmente [...] Debo ser clásico. ¿Cómo debo, pues, interpretar eso? Venga la fórmula [...] cuántas cosas hay dentro de mí que no hay en el hombre de antaño? [...]. Clasicismo, sí, pero clasicismo con lo de ahora [...] ir al clasicismo, a eso nuestro que se pretende buscar en el pasado y que existe en todos los presentes²⁸.

Josep Maria Junoy, integrado en círculos parisinos, era dibujante y cambió su tarea por la de crítico e ideólogo de lo que llamó “escuela mediterránea”. Escribió en *La Publicitat* desde 1910, retomando en esta publicación el citado enunciado de Verdi “Torniamo all’antico”. Concebía también el clasicismo como un estado de espíritu basado en los mismos valores que propugnaba Torres García: esencialismo, simplicidad, arquitectura, razón, materia, equilibrio, armonía, inteligencia: “el verdadero germen de renovación artística está en la semilla arcaica [...] el artista moderno, puede, pues, hacerse por su propia voluntad, contemporáneo de los antiguos”, escribía en 1911²⁹. Y: “el famoso Partenón debe ser citado siempre como un ejemplo, nunca como un modelo”³⁰. Los presupuestos de Junoy influirían en la noción posterior de lo clásico como modernidad y no como imitación.

La conciencia estética del Noucentisme se forjó en años posteriores en publicaciones como *La Revista* (1915 a 1936) en Barcelona. En los primeros años de la publicación se percibe una clara defensa de la mediterraneidad. Eugenio d’Ors publicó una serie de escritos en los que promulgaba el equilibrio, el universalismo, y el nacionalismo como valores de la contemporaneidad. Escribieron también en ella Torres García o Ferrán i Mayoral. La actitud clásica se entendía como gesto de libertad, rechazo del impresionismo y romanticismo, desde una postura nietzscheana afín a la francesa, completándose los textos con ilustraciones aún modernistas como las de Casanovas, Sunyer, Clará u Obiol. En 1917 Cassanovas publicó un artículo titulado “Classicisme, nove classicisme” que sintetiza los postulados que se daban desde 1906 y que prevalecerán en los años veinte: el nuevo clasicismo o clasicismo moderno no es mera repetición, estricta numeración, sino creación o cosa viva, un clasicismo latino generalizado pero que encuentra su sustancia y su esencia en las culturas nacionales.

²⁸ TORRES GARCÍA, Joaquín: “Clasicismo moderno”, *España*, Madrid, núm. 117, 1917.

²⁹ JUNOY: *La Publicitat*, 21 de mayo de 1911.

³⁰ El símil arquitectónico había sido utilizado por Moréas, Maurras e incluso Le Corbusier en su *Vers une architecture*, París, 1923.

2. Eugenio d'Ors y José Ortega y Gasset

Las posiciones de d'Ors y Ortega coexistieron y fueron coincidentes, aunque hubo en ellas diferencias en cuanto a la concepción del artista y la obra de arte³¹. La coincidencia de ambos pensamientos se intensificó cuando d'Ors se trasladó a Madrid en 1921. Influyó además en ello el hecho de que los años veinte las ideas novecentistas se insertaron en un ambiente cosmopolita, europeísta y esteticista.

Tanto d'Ors como Ortega fomentaron la crítica de arte y la creación de revistas y se sirvieron de ellas para exponer su pensamiento propiciando así las referencias filosóficas e ideológicas para el desarrollo de las vanguardias españolas a través de la introducción de nuevas corrientes como el formalismo o la sociología. Ambos se oponían a la falta de disciplina intelectual. Aguilera Cerni considera que “las aportaciones de Ortega y d'Ors fueron la apertura hacia unas modalidades ideológicas características dentro de la diversidad del pensamiento burgués”; en Ortega la “compacta solidaridad” de los fenómenos contemporáneos y en d'Ors la estabilización de una ciencia de la cultura³². Ambos, por otra parte, recibieron en diversos niveles y aspectos la influencia de Nietzsche siendo el punto de transmisión de algunas ideas y recogiendo algo del 98 a este respecto. Concordaron en la discusión nietzscheana de la antítesis razón-vida, resolviéndola según el vitalismo de Nietzsche y reaccionando ambos contra el punto de vista irracionalista de Unamuno, lo cual repercutiría en Bergamín, Giménez Caballero o Benjamín Jarnés.

2.1. Eugenio d'Ors

Clasicismo

Es clara la influencia de los ideales de Maurras y la derecha francesa en la noción de clasicismo de d'Ors. La lectura de algunos artistas como Le Corbusier como ideales del clasicismo conservador³³ se transmitió al novecentismo doriano con el ideal latino pregonado desde Francia³⁴. Los escritos de d'Ors referentes al clasicismo poseen un matiz político. Si se analizan con detenimiento sus glosas, la alusión a la situación política española es notoria: en ellas el clasicismo se propugna como doctrina modelo de un régimen de autoridad eficaz³⁵. Sin embargo, muchos son los aspectos de esta doctrina que influyeron en la crítica artística y musical en los años siguientes despojados de su sentido original.

Aunque d'Ors trató el clasicismo fundamentalmente desde valores asociados a las artes plásticas y la arquitectura, apuntaba una serie de rasgos asimilables también a la música. Interesa, a este respecto, observar varias cuestiones: la diferenciación entre los

³¹ AGUILERA CERNI, Vicente: *Ortega y d'Ors en la cultura artística española*, Madrid, Los complementarios, 1966.

³² *Ibidem*, p. 11.

³³ Farran i Mayoral escribió en *La Veu de Catalunya* sobre las ideas de Le Corbusier, citando las nociones de relación y proporción, las estructuras serenas y alegres, la armonía, y el “regreso a las grandes tradiciones mediterráneas”.

³⁴ LAHUERTA, Juan José: *Op. cit.*, pp. 23-40.

³⁵ A este respecto ver: JARDÍ, Enric: *Eugení d'ors vida i obra*, Barcelona, Aymá, 1967, y QUEIPO DE LLANO, Genoveva: *Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera*, Madrid, Alianza editorial, 1988.

conceptos de clásico y neo-clásico, dicotomía común al Noucentisme y presente en la crítica y ensayo, el pensamiento artístico y musical hasta entrados los años treinta; la oposición manifiesta al impresionismo; y la finalidad constructiva de la creación:

Poussin será un pintor para filósofos. Lo que hoy le vindica, lo que le exaltará en un inmediato mañana, es el nuevo apetito de claridad, de precisión, de objetividad depurada, que es el ideal clásico, (No neo-clásico, palabra casi sin sentido) que el novecientos trae consigo. Es la sed de ideas, no de los conceptos del cientista, no de las sensaciones del Impresionista. Llamamos ideas a los conceptos cuando pueden ser esculpidos. Nos encontramos en la vecindad de la geometría³⁶

Desde las primeras glosas Eugenio d'Ors dejó establecida la mayor parte de las rúbricas con las que se define la poética del noucentisme: lo clásico como concepto, la inteligencia, la belleza como forma o arquitectura, el mediterraneismo, etc. Su *Glosari*, así como sus críticas sobre arte y la *Ben Plantada*, se han tomado como manifiestos del noucentisme. Sin embargo José Luis Aranguren ha definido el pensamiento de d'Ors como un estilo de filosofía más que una filosofía en sí³⁷, precisamente por el uso de la glosa, como forma sintética donde se manifiesta la disciplina en la expresión, lo sistemático y a la vez la posibilidad de representar la variedad en una forma unitaria³⁸.

En el pensamiento de d'Ors las constantes históricas o *eones* son elementos fijos, perennes, que actúan a lo largo de la historia considerada como curso de evolución, como elementos permanentes. En ellos entran las nociones de Clasicismo y Barroco³⁹. La cultura se propone como un estado espiritual colectivo que presupone continuidad a través del tiempo y conciencia de unidad en el espacio. En ella entra la memoria como revisión histórica y la internacionalidad como elemento geográfico⁴⁰. Los estilos culturales se pueden repetir en tiempo y espacio pues son invariables.

Tomás Llorens señala que esa concepción depende directamente de los *Conceptos fundamentales* de Wölfflin que señalaban la búsqueda del conocimiento de la tradición a través de géneros artísticos o arquetipos⁴¹. Wölfflin sería referencia común al periodo de entreguerras y en concreto para las cuestiones formales implicadas en el neoclasicismo.

Merece detenerse por ello en algunas de las ideas presentadas en *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, obra clave en España. Wölfflin diferenció entre lo clásico como lo "líneal y plástico" y lo barroco como lo pictórico. Además, lo clásico se proyectaría en superficie, mientras que lo barroco penetra en el espacio en profundidad. Por otra parte la contraposición clásica es cerrada, y cada elemento se

³⁶ D'ORS, Eugenio: *Nuevo glosario* I, Madrid, Aguilar, 1947, p. 14.

³⁷ ARANGUREN, José Luis: *La filosofía de Eugenio D'Ors*, Madrid, ediciones y publicaciones españolas, S.A., Austral-Espasa-Calpe, 1981, 1ª edición, 1945, p. 21.

³⁸ D'ORS, Eugenio: *Las ideas y las formas, estudios sobre morfología de la cultura*, Madrid, Páez, 1928, p. 12.

³⁹ ARANGUREN, José Luis: *Op. cit.*, p. 231. Estas ideas se presentan en su tratado: D'ORS, Eugenio: *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*, Madrid, Aguilar, 1944, p. 17 y ss.

⁴⁰ La invocación al Mediterráneo, aparece una y otra vez en la obra de d'Ors adscrita a valores de eternidad. Eugenio d'Ors coincide con Ernst Jünger en el contraste entre los mundos románico y germánico.

⁴¹ Wölfflin derivaba sus principios del análisis empírico de las formas que justifican la contraposición entre el arte renacentista y barroco y sostienen visualmente la trama clásica del arte moderno en *Conceptos fundamentales en la Historia del arte*. LLORENS, Tomás: *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*. Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2002, pp 101-118.

relaciona con otro y el conjunto según proporciones definidas, mientras que la composición barroca es abierta. Lo clásico es arquitectónico⁴².

Dentro de la clasificación dorsiana de los estilos, el clasicismo y el barroco son estilos de cultura. El gótico y el romanticismo son estilos históricos, mientras que el renacimiento es intermedio entre estilo de cultura e histórico porque sigue aún un proceso imitativo. D'Ors observó un carácter clásico en el siglo XX por su tratamiento del pasado como algo vivo y por la ruptura con el discurso historicista de evolución, juzgando el pasado como contemporaneidad o presencia⁴³.

Una de sus interpretaciones del clasicismo se encuentra precisamente en su obra *Lo Barroco* escrita en forma de glosas, entre 1908-1934. A través de la explicación en positivo del estilo barroco, extrajo los valores de clasicismo. La contraposición barroco-clasicismo viene a representar el contraste entre la barbarie y la civilización y cada uno de ellos deriva en un estilo⁴⁴. Su contraposición entre lo clásico -razón, equilibrio, medida-, de una parte y lo barroco-irracionalidad, instinto y sensualidad- parece contener siempre una condenación de lo barroco como concepto estético, a pesar de sus esfuerzos por presentarlo como inclinación estética que se halla en todos los estilos y épocas.

Lo inteligente es un elemento propio del clasicismo: Eugenio d'Ors identifica el eón clásico con el logos, el clasicismo es pensamiento lógico, producto de la inteligencia y por ello dotado de racionalismo⁴⁵: “Apenas la inteligencia afloja sus leyes, recobra la vida su fuero. Así que la disciplina pierde su carácter sagrado, la espontaneidad reviste una manera de divinización. Siendo, por esencia, todo clasicismo intelectualista, es por definición, normativo y autoritario”⁴⁶.

José Luis Aranguren considera que la principal novedad dorsiana es el pensamiento figurativo⁴⁷. El propio d'Ors afirma que la “solución figurativa” es la base de su sistema de pensamiento: “Cuando digo clasicismo quiero decir sentido de las proporciones. Precisemos más: clasicismo equivale a sentido “religioso” de las proporciones. Por consiguiente, significa una disposición eminentemente intelectual [...] trátase en suma, de la inteligencia”⁴⁸. El símbolo como representación de la realidad reduce la forma a un cierto esquema general que abarca diversos ejemplos individuales⁴⁹.

Como señala Pilar Suelto de Sáenz⁵⁰, en su concepto de clasicismo se encuentran influencias de su pensamiento figurativo ya que la tendencia a la unidad, a través del

⁴² WÖLFFLIN, Heinrich: *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, explicada por TEYSSÉDRE, B. Prólogo a WÖLFFLIN, Heinrich: *Renacimiento y Barroco* (Verlag Basel, 1888), Edición Alberto Corazón, 1977, pp. 11-34.

⁴³ D'ORS, Eugenio: *Las ideas y las formas, estudios sobre morfología de la cultura*, Madrid, Páez, 1928, p. 132.

⁴⁴ D'ORS, Eugenio: *Lo Barroco*, Madrid, Tecnos- Alianza, 2002, pp. 21- 29.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 108.

⁴⁶ D'ORS, Eugenio: “El viento en Castilla”, Madrid, 1921, en: *Nuevo Glosario*, Madrid, ed. Caro Raggio, 1921. (Recoge las glosas de abril, mayo y junio de 1920)

⁴⁷ ARANGUREN, José Luis: *Op. cit.*, p. 42.

⁴⁸ D'ORS, Eugenio: *Op. cit.*, p. 146. Esta idea se confirma también en la definición de D'Ors del cubismo como estructuralismo a raíz de la exposición en 1912 de la Galería Dalmau. D'Ors contrapone el culto a la razón-estructuralismo “austero y exclusivo culto a la inteligencia y la armonía”, con el culto a la sensación-Impresionismo: XÉNIUS, (Eugenio D'ORS) “Pel Cubisme a l'Estructuralisme”, *La Veu de Catalunya*, 1 de febrero de 1912.

⁴⁹ Lo plantea en *Teoría de los estilos...*, pp. 88-90.

⁵⁰ SUELTO DE SÁENZ, Pilar G: *Eugenio d'Ors, su mundo de valores estéticos*, Madrid, Plenitud, 1969.

contorno o perfil que delimita la figura, es característica del espíritu clásico, y la figura es condición misma de la objetividad, a la cual se llega por la razón. El clasicismo se identifica así a lo largo de la historia con valores figurativos.

El clasicismo de d'Ors también está relacionado con su concepción de la belleza como fuente de verdad⁵¹. El clasicismo formal es síntesis de belleza y búsqueda de verdad, relacionada con Platón en tanto esa belleza reside en la armonía, el orden, lo canónico, siendo su fuente la Antigüedad. Pero es en ese proceso de búsqueda de la verdad donde se da la belleza, interesa la síntesis, de una forma parecida a la filosofía hegeliana pero introduciendo un margen de libertad, de distanciamiento y de ironía o libertad de espíritu, más cercana a Husserl y la fenomenología. Frente al esteticismo del arte puro, d'Ors sitúa lo bello y lo artístico en el más amplio marco de la cultura, sin sacrificar por tanto el elemento sensual, que es armonizado con el conceptual. La figura asume su valor en el equilibrio entre forma y contenido. El concepto es inseparable de su expresión. En cuanto a la forma, hay también una clara referencia a Wölfflin en la definición de formas cerradas⁵², basadas en la construcción, como clásicas⁵³. Según Eugenio d'Ors, la tectónica permite un punto de vista objetivo, estructural, formal, sobre la obra de arte⁵⁴.

A la belleza y a la forma se asocian la claridad -como orden intelectual- y la sencillez -como imperativos del orden clásico- que se traducen en desnudez, importancia de la línea y limpieza. Son conceptos que D'Ors trata también en *Las Ideas y las formas*⁵⁵, obra de 1928 en la que analiza el contexto artístico contemporáneo. Las nuevas tendencias, que dejan al descubierto de forma más patente el contorno⁵⁶, la línea, son vinculadas a esa tendencia clásica que se halla en el siglo XX.

Estas nociones de cultura, arte y belleza, y la propia expresión a través de la glosa como diálogo y la ironía, presentan a Eugenio d'Ors como fundador de un nuevo intelectualismo. La inteligencia se convierte en una noción figurativa y formal, visual y no discursiva, basada en los conceptos de distancia espacial y distancia temporal,

⁵¹ ARANGUREN, José Luis: *Op. cit.*, p. 71.

⁵² Algo que ya había expresado Goethe, el cual quiso sustituir incluso la palabra clásico en 1804 al hablar de arte. Prefería establecer la distinción entre “plástico” y “romántico”: “La creación plástica de la obra presenta al espectador una forma cerrada y completamente determinada en su totalidad, mientras que la romántica deja muchas cosas sin concretar y permite que la fantasía individual vuele libremente. La primera favorece la capacidad de imaginación encerrada entre las reglas. La segunda la fantasía sin límites y a menudo la falta de normas”. RADOS, Ferenc: “Algunas observaciones respecto a los términos “clásico” y “clasicismo””, *Quodlibet*, núm. 23, junio 2002, Universidad de Alcalá, pp. 45-56, p. 51.

⁵³ Parte de la contraposición materia-forma. Para situar en el dominio de la forma el estrato óptico y adscribir a la materia lo que considera laxamente lo no –visible, estético, literario y normativo, propio de la obra de arte. Aunque tales elementos matéricos condicionen en alguna medida la “pura visibilidad” permiten su traducción en las secuencias formales duraderas que llamamos estilos: WÖLFFLIN, Heinrich: *Kunstgeschichtliche kunsts begriffe*, Munich, 1915.

⁵⁴ “Lineal y pictórico”, “plano y superficie”, “formas cerradas y abiertas”, “multiplicidad y unidad”, “claridad absoluta y relativa”, son conceptos clave en la terminología de Wölfflin que sintetizan la tradición wincklemanniana en un ideario. Wölfflin contribuyó a la universalización de la Historia del Arte mediante la formulación paradigmática de unos conceptos antitéticos que nos hablan del significado de la forma en el contexto de un estilo determinado. WÖLFFLIN, Heinrich: *Op. cit.*, pp. 11-34.

⁵⁵ D'ORS, Eugenio: *Las ideas y las formas...*, pp. 186-187

⁵⁶ D'ORS, eugenio: *Lo Barroco...*, p. 112.

sentido cíclico del tiempo y del universo, un sentido de retorno similar a Nietzsche. En ese devenir cíclico y ese retorno se insertan las constantes históricas.

Este es uno de los aspectos en los que Nietzsche influye en d'Ors, pero en *La Filosofía del hombre que trabaja y que juega* (1914) encontramos también un nuevo intelectualismo que consiste en que la razón supere a la Naturaleza, la ciencia como ironía⁵⁷. No obstante D'Ors tenía a Nietzsche por un romántico aunque aceptada esa tendencia de lo dionisiaco a lo apolíneo, además de que las ideas de mediterraneización de la música le influyeron en *La Ben Plantada*.

Gabriele D'Annunzio también influiría en d'Ors, así como en muchos artistas y escritores de los años veinte⁵⁸. Por todo ello la explicación de lo clásico viene a partir de la comparación con valores asociados a la arquitectura: “La misma oposición de valores entre las cosas que vuelan y las que se equilibran, entre música y arquitectura, entre clasicismo e impresionismo, entre fin de siglo y novecientos”⁵⁹. “El arte del jardín es una variedad de la arquitectura y no de la escenografía[...] Lo clásico consiste en convertir lo escenográfico en arquitectural”⁶⁰. La alusión al Barroco subyacente en la idea de escenografía es evidente.

Pintores clásicos

Todos estos principios se traducen en sus análisis de obras artísticas, pintores, compositores, intérpretes, estilos y obras musicales. D'Ors consideraba que el arte de los primeros cincuenta años del siglo XX es un arte en proceso de depuración, cuya meta y aspiración es el clasicismo: “las actualísimas corrientes, aspirando a un clasicismo nuevo, se apartan más del impresionismo cada día. Yo, particularmente, propugnador de ideales estéticos absolutamente contrarios, he de ver, y veo, en los paisajes de este pintor, la presencia de mi enemigo [...] mucho Genio, mucha magia hay en Joaquín Mir. Como en Wagner, otro enemigo. Y, precisamente, de la misma especie que en Wagner y con la misma tendencia”⁶¹.

En relación con las artes plásticas hay que destacar tres obras fundamentales: *Tres horas en el Museo del Prado*, *Mis salones* y *Arte de entreguerras*. La primera⁶² describe los valores clásicos en una serie de pintores a través de las nociones de geometría, linealidad, etc. Picasso es presentado como pintor clásico y universal, precisamente por su eliminación de lo histórico⁶³. Desde 1920, año de la exposición de arte de vanguardia en la Galería Dalmau de Barcelona, d'Ors centró toda su atención en él como estandarte del “arte nuevo”. La pintura de Picasso es asociada a los rasgos del

⁵⁷ SOBEJANO, Gonzalo: *Op. cit.*, p. 566.

⁵⁸ Nietzsche a su vez influyó en D'Annunzio, precisamente en un concepto de lo clásico parecido al de Croce. NAVARRO SALAZAR; M^a Teresa: “D'Annunzio y España, del juicio personal”, en: *Cultura spagnola e italiana a confronto anni 1918-1940*, Tübingen, Stauffenburg, 1992, pp. 50-66. D'Annunzio será referido en críticas musicales españolas.

⁵⁹ D'ORS. *Nuevo Glosario...*, p. 18.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ D'ORS, Eugenio: “Glosas a la exposición de Bellas Artes de Madrid”, *Revista de las Españas*, 2^a época, Madrid, junio de 1926, pp. 4-8.

⁶² D'ORS: *Tres horas en el Museo del Prado, itinerario estético, seguido de los avisos al visitante de las exposiciones de pintura*, (12. Edición), Madrid, Aguilar, 1957, p. 62.

⁶³ D'ORS: *Goya, Picasso, Zabaleta*, Madrid, Aguilar, 1964, p. 13.

clasicismo por sus formas estáticas, la unidad, el orden, la plasticidad y la línea, “la pureza y la cerrazón de los contornos”⁶⁴.

En todo este discurso⁶⁵ late la cuestión de lo mediterráneo, asociado a la tradición clásica griega y el intelectualismo, que lo une a la vertiente francesa. Para d’Ors Picasso es el pintor de la forma pura, del equilibrio, del principio arquitectónico. La visión orsiana de Picasso como pintor clásico y novecentista continuó hasta 1930, independientemente de los procesos evolutivos que la historiografía ha visto en la obra del pintor⁶⁶. Esa lectura neoclásica de la obra de Picasso, síntesis entre vanguardia y tradición, coincidía con las de Cocteau y Waldemar George, con los que también concordaba en la defensa de ciertos pintores novecentistas italianos como Giorgio de Chirico.

Paul Cézanne fue también presentado desde fecha temprana como ejemplo del orden, el equilibrio y la estructura, que anunciaba un retorno al clasicismo. Hemos visto su importancia en el desarrollo del neoclasicismo en Francia, que influirían en d’Ors. En 1921 apareció la primera edición castellana de *Cézanne*, un ensayo en el que Eugenio d’Ors revisaba la figura del pintor presentándolo como precursor del Novecentismo. El libro del escritor catalán es uno de los primeros ejemplos de la recepción crítica de Cézanne en el periodo de entreguerras, y demuestra también la influencia de los escritos de Maurice Denis⁶⁷.

D’Ors encontró una serie de de arquetipos en la obra del pintor francés: pureza, oposición al siglo XIX y vuelta al siglo de Lafontaine, el XVIII⁶⁸. En 1944 sintetizó sus ideas sobre Cézanne en otro ensayo⁶⁹. Para d’Ors Cézanne evolucionó del impresionismo hasta una fase clasicista, evocación “apolínea de arquitectura, propia del siglo XX”, asociada a la línea geométrica, continua y perfilada, frente al dinamismo del impresionismo, afín a lo barroco. Cézanne se convertía en precursor del Novecentismo por su acercamiento temprano al clasicismo⁷⁰. Estas ideas desembocaron en la proclamación del cubismo como movimiento clásico por el triunfo de la geometría,

⁶⁴ D’ORS, Eugenio: *Tres horas en el Museo del Prado...*, p. 146.

⁶⁵ D’ORS, Eugenio: *Pablo Picasso*, Barcelona, *El Acantilado*, 2001. La tercera parte de la obra, publicada en Madrid en 1946, las dos primeras en París en 1930. Eugenio d’Ors publicó en la *Gaceta Literaria* algunas partes como “La intuición central en la obra de Picasso” y “Qué es Picasso”, el 1 de noviembre de 1930 y el 15 de diciembre de 1930.

⁶⁶ Intenta hacer un ballet con Pahissa y él, en la visita de Diaghilev a Barcelona en 1917. A raíz del clasicismo de Picasso, d’Ors escribe: “Indiscutiblemente, la figura representativa de la pintura *novecentista* española es Pablo Picasso”. Aparte de otros textos, en 1926 le dedica una serie de glosas en *ABC*, recopiladas en: D’ORS, Eugenio: “Generaciones”, *Arte de entreguerras*, Madrid, Aguilar, 1946, p. 79.

⁶⁷ En sus escritos propone una recuperación de lo clásico como un espíritu artístico basado en orden, racionalismo, antirromanticismo y antiimpresionismo. En su libro de 1912, “Teorías. Del simbolismo y de Gauguin hacia un nuevo orden clásico”, en el que hablaba de la relación y la síntesis entre primitivismo y clasicismo, Denis sitúa a Cézanne como nuevo paradigma plástico del arte de cambio de siglo.

⁶⁸ D’ORS, Eugenio: “Bodegones asépticos”, *Revista de Occidente*, Madrid, noviembre de 1923, año I, núm. 5, pp. 146-162.

⁶⁹ D’ORS, Eugenio: *Cézanne*, Madrid, Aguilar, 1944, p. 239.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 229 y 256.

algo que en el movimiento clasicista francés también estaba, según hemos descrito⁷¹. Sin embargo, el cubismo constituía todavía una estética incompleta, demasiado abstracta e intelectualista, frente al idealismo y poder de eternidad mediterráneos.

En *Mis Salones*⁷², obra publicada en 1945, Eugenio d'Ors comentó retrospectivamente las exposiciones celebradas entre 1914 y 1925. En la primera parte, “Mi salón de otoño”, al comentar la obra de una serie de artistas contemporáneos se percibe el discurso estético dorsiano, un novecentismo asociado claramente a un neoclasicismo. De nuevo destacaba la razón, la estructura y composición, la forma pura, la objetividad, el predominio de la línea, en las obras de Rafael Barradas y Juan Gris, además de señalar valores plásticos objetivos y factores de clasicismo en Vázquez Díaz⁷³. Otro aspecto que destacó en estos pintores es la universalidad, afirmando que la pintura que consiga despojarse de lo étnico y del casticismo, la lograría. D'Ors describía entonces un escenario de los años veinte a posteriori en un momento en el que consideraba que la idiosincrasia española no permitía esa objetividad total, y siempre predominaba un elemento ascético y racial a pesar de un predominio de la forma.

Clasicismo y música

A través del *Glosari* y las críticas en periódicos y revistas se encuentran juicios estéticos sobre determinados compositores, si bien lo fundamental del discurso sobre la música en d'Ors se debe a su propio pensamiento, que adscribe valores y nociones musicales a ciertos rasgos del clasicismo. Partiendo de su concepción de los estilos y de las artes, señaló que hay determinados momentos de la historia en los que predominan valores musicales. Dentro de la serie de las artes, constituida por música, poesía, pintura, escultura y arquitectura, la fórmula de “gravitación de las artes” indica que cada una de las artes es inestable y tiende a apoyarse, en los caracteres de la inmediata⁷⁴. En el clasicismo la fórmula de gravitación es descendente, porque “la música se vuelve poética, la poesía gráfica, la pintura plástica, y la escultura, arquitectónica”, mientras que en las épocas barrocas sucede lo contrario.

Por una parte, su rechazo al wagnerismo y a lo germano está presente en la mayor parte de los escritos que aluden al concepto de mediterraneidad, dentro de la ideología noucentista. Su escrito *Empuries*, previo a la ópera de Morera *Emporium*, define el mediterraneísmo como recuperación de estado de espíritu. D'Ors se posiciona en él en contra del ambiente wagneriano predominante, propugnando “un bayreuth antibayreuthiá, temple consagrat a la futura mediterranisació de la música”⁷⁵.

Existe en el discurso de d'Ors una asociación de la cualidad estructural y arquitectónica de lo clásico con la noción de “contrapunto”, estricta referencia musical, si bien se utiliza para referirse a pintores o conceptos estéticos. Esa idea del contrapunto se basa en las ideas ya apuntadas sobre unidad y formas cerradas que están

⁷¹ En Gleizes y Metzinger, que influyen en d'Ors: LUBAR, Robert S: “Cubism, classicism and ideology: the 1912 exposició d'art cubist in Barcelona and french cubism criticism”, en: *On classic ground, Picasso, Léger, de Chirico and the new classicism, 1910-1930*, Londres, Tate Gallery, 1990, pp. 309-323.

⁷² D'ORS, Eugenio: *Mis Salones*, Madrid, Aguilar, 1945, pp. 90-127.

⁷³ Pintores destacados, como veremos, por la crítica de los años veinte como ejemplos de clasicismo.

⁷⁴ CAMELL, César: *Op. cit.*, p. 15.

⁷⁵ VALLCORBA PLANA, J: *Op. cit.*

implícitas en sus conceptos de objetividad y belleza. Picasso, entre otros, es un pintor de “contrapunto”. Sus formas permanecen, se disponen en relaciones arquitectónicas. Es el polo opuesto del impresionismo, asociado al XIX y a Wagner, que ve en artistas españoles como Anglada Camarasa y Mir.

El sentido de tradición y retorno se traduce en el *noucentisme* catalán y especialmente en d’Ors en la exaltación de los valores y artistas del siglo XVIII. D’Ors quería instaurar la música del periodo previo al “expresionismo romántico” como modelo de los valores resaltados en el neoclasicismo de los años veinte. En este sentido destacó a compositores como Taltabull, por su conocimiento de la polifonía barroca, y a Pahissa como compositor que sigue las pautas del intelectualismo clasicista, músico mediterráneo que representa la corriente progresista universalista frente a lo local.

Wanda Landowska fue la intérprete más citada por d’Ors en su deseo de remarcar el valor de la recuperación de la música del siglo XVIII y anterior, un repertorio clásico por su valor formal y percepción objetiva de la música. Varias son las glosas dedicadas a Landowska. En una de ellas la definió como *clasicista*, conectando los valores de clasicismo con el estado civilizado: “El clasicismo profesa inquebrantable culto al gusto, y quizás el gusto no sea más que el genio socializado, el genio vuelto humano y civil”⁷⁶. En *Lo Barroco* remitía al clasicismo en el diálogo entre la flauta y el arpa de un Concierto de Mozart, porque “un mínimo de clasicismo” es “indispensable a todo diálogo”⁷⁷.

2.2. José Ortega y Gasset

La influencia del pensamiento de Ortega y Gasset sobre los movimientos de vanguardia en España es indudable. La recurrencia, crítica o no, a las nociones que desarrolla en sus escritos, es notable en el pensamiento artístico y musical español, y más aún en lo concerniente al neoclasicismo. Con todo, interpretar la estética de la creación artística y musical de la Edad de Plata o de las vanguardias como un resultado directo del pensamiento de Ortega y Gasset sería un error. Ortega lee e interpreta el desarrollo del arte nuevo desde principios de siglo, y *La deshumanización del arte* ha de tomarse como una descripción y no un manifiesto, como una interpretación del proceso del arte nuevo realizada a posteriori, después de la guerra, momento en el que ya se han desarrollado las primeras vanguardias. De la misma forma, tampoco el concepto de *deshumanización* ha de describirse como un rasgo estético presente en las obras como resultado directo de aquel manifiesto. La cuestión conceptual y terminológica es evidente, puesto que se manejan los mismos clichés a la hora de enfocar la actividad crítica y el ensayo, pero de ahí a ver el reflejo de ese discurso en la creación práctica hay una dicotomía importante.

La mayor parte de los estudios sobre la música en la Generación del 27 o la Edad de Plata hablan de una supuesta relación de la música con *La deshumanización del arte*. El ensayo no ha de ser leído de forma aislada, sino considerando las ideas sociales e históricas propuestas mucho antes en ensayos como *España invertebrada* y *El tema de*

⁷⁶ Afirmación de 1911 en los comentarios a un concierto de Wanda Landowska, “El concertista más clásico de nuestros días”, en: D’ORS, Eugenio: *Glosas: Páginas del Glosari de Xenius. (1906-1917)*, Madrid: Biblioteca Calleja, 1920, p. 146.

⁷⁷ D’ORS, Eugenio: *Lo Barroco...*, p. 163.

nuestro tiempo, entre otros, que repercutieron desde los primeros ideales novecentistas en el desarrollo de la vanguardia⁷⁸. Quizá, como señala John Crispin, “aunque las aserciones de Ortega fueran válidas para la cultura de antes de 1925, no tomaban suficientemente en cuenta los acontecimientos socio-históricos que justificaron o explicaron la primera actitud escapista del arte nuevo”⁷⁹.

Aclaradas estas cuestiones es necesario señalar la importancia de Ortega como artífice intelectual de varias de las publicaciones esenciales para seguir el discurrir de las principales ideas de vanguardia y analizar en concreto el neoclasicismo. Entre ellas la revista *España*, (1915), el periódico *El Sol* (1917) y la *Revista de Occidente* (1923), cuna de la vanguardia intelectual y de la recepción de corrientes europeas. Además, su labor periodística es intensa desde principios del siglo XX en el periódico *el Imparcial* y en *España*.

“Nada moderno y muy siglo XX”, ensayo que ya hemos citado y que se considera paradigmático del Novecentismo, señala precisamente con su título la orientación de la revista *España*. La opinión de Ortega que se infiere de este escrito es la puesta en duda de la vanguardia como rasgo implícito del siglo XX. Su inclinación historicista demarca el siglo XX como periodo histórico identificado única y exclusivamente consigo mismo. Ello lleva implícita la consideración del clasicismo como posibilidad siempre y cuando suponga adecuación al presente. Sin embargo, tampoco el pensamiento de Ortega se puede deslindar del racio-vitalismo, entre Kant y Nietzsche, y en él no hay una visión compacta y normativa de lo clásico.

La influencia de Nietzsche en Ortega y Gasset es esencial en tres cuestiones, la idea de razón vital, el perspectivismo, y el aristocratismo ético-social. Nietzsche aparece en los escritos de Ortega desde la revista *España* hasta *La Deshumanización del Arte*. La contraposición entre lo apolíneo y dionisiaco como representación de lo clásico, el equilibrio entre razón pura y razón vital a través de la ironía socrática, y la idea de una España “del mañana”, son ideas inspiradas en Nietzsche. Mainer ha matizado que *La deshumanización* ha de ser leída desde las ideas sociales e históricas del raciovitalismo, expresadas antes en *La España invertebrada* y *El tema de nuestro tiempo*⁸⁰. El rechazo al romanticismo que propugnan los ensayos de Ortega es un rasgo común con Eugenio d’Ors. Ortega representó también, desde un punto de vista diferente a d’Ors, el ideal intelectualista que tanto influyó en la conformación del neoclasicismo.

Ideas sobre el arte

En el ensayo *Estética a manera de prólogo*, de 1914, Ortega y Gasset definía el arte como actividad “irrealizadora”. En esta aserción está clara la influencia de la concepción de Worringer de la proyección del artista en un mundo idealmente liberado de la “prisión individual”, pero creado por él⁸¹. Worringer proclamaba que “reconstruir el espíritu y el alma de las épocas pasadas [...] no puede nunca realizarse porque

⁷⁸ En *El tema de nuestro tiempo* (1923) se rechaza también la primera vanguardia en pro de un retorno al orden. Ese cambio es paralelo al de Juan de la Encina y Moreno Villa.

⁷⁹ CRISPIN, John. BUCKLEY, Ramon: *Las vanguardias artísticas en España. 1925-1935*, Madrid, Alianza editorial, 1973.

⁸⁰ MAINER, José Carlos: *Op. cit.*, p. 200.

⁸¹ ORRINGER, Nelson R.: “Ortega, filósofo de la Edad de Plata”, *Revista de estudios orteguanos*, núm. 1, 2000, pp. 95-110.

nuestro concimiento histórico depende siempre de nuestro “yo” actual, con todos los supuestos que nuestra época le impone”⁸². En la creación mediaba el lenguaje, -acercándose por otra parte de nuevo al pensamiento de Nietzsche-.

De su idea del arte deriva el concepto de belleza de Ortega basado en la abstracción, lo impersonal y lo universal, plasmada en lo geométrico, lo estable e inorgánico, la verdad estética, acercándose en este sentido a d’Ors⁸³.

En su concepto del arte como irrealización, es decir, como modo de trastocar el medio, entra su noción de la *metáfora*, interpretada y entendida de diversas maneras en el pensamiento sobre música y arte de los años veinte. El arte siempre es creación de una nueva objetividad y la metáfora es la creación distanciada, irónica y objetiva. El arte no necesitaba “sino mediodía, tiempo claro, conversación transparente, precisión, y un poco de buen humor”⁸⁴. La noción de metáfora inaugura en el pensamiento español la dicotomía o la paradoja del retorno al arte del pasado.

Mientras que D’Ors remitía al reflejo de los estilos de Poussin o Giotto⁸⁵ en artistas contemporáneos, Ortega inauguró la discusión sobre ese retorno negando la posibilidad de volver al punto de partida precisamente por la distancia metafórica:

Cézanne, en medio de su tradición impresionista, descubre el volumen. En los lienzos empiezan a surgir cubos, cilindros, conos. Un distraído hubiera pensado que, agotada la peregrinación pictórica, se volvía a empezar y reincidíamos en el punto de vista de Giotto. ¡Nuevo error! Siempre ha habido en la historia del arte tendencias laterales que gravitaban hacia el arcaísmo [...] los volúmenes que Cézanne evoca no tienen que ver nada con los que Giotto descubre, son más bien sus antagonistas. Giotto busca el volumen propio de una cosa, su corporeidad [...] Cézanne por el contrario, sustituye a los cuerpos de las cosas volúmenes irreales de pura invención, que sólo tienen con aquellos un nexo metafórico⁸⁶.

A pesar de esta visión, y en lo concerniente al neoclasicismo, se acercaba a D’Ors al partir ambos de la negación de la imitación del pasado. Pero la actitud de Ortega es histórica⁸⁷. Entraremos en ello al hablar de su noción de lo clásico.

Lo clásico

De las ideas orteguianas sobre el arte se infiere una preferencia por el clasicismo. Ortega compartía con Unamuno y con el 98 las ideas de la decadencia de España y la necesidad de revitalización de la cultura nacional⁸⁸. Para esa revitalización se impone el clasicismo, un clasicismo que para Ortega no es unitario, se puede dividir en una serie de

⁸² WÖRRINGER, Guillermo: “Nuevos hechos, nuevas ideas. El espíritu del arte gótico”, *Revista de Occidente*, mayo de 1924, pp. 178-179.

⁸³ Volvió sobre ello en *El Quijote en la escuela* (1920), que forma parte de *El Espectador*.

⁸⁴ ORTEGA Y GASSET, José: “El arte en presente y en pretérito”, *Obras I*, Madrid, Espasa Calpe, 1936, p. 1048.

⁸⁵ La alusión a Giotto es d’orsiana e influirá en algunos críticos musicales de los años veinte.

⁸⁶ ORTEGA Y GASSET, José: “Sobre el punto de vista en las artes”, *Revista de Occidente*, núm. 8, año 2, febrero 1924, pp. 130-160, y *La Deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Colección Austral, Espasa, 2003, pp. 175-195.

⁸⁷ ORTEGA Y GASSET, José: “Folletones del Sol. El sentido histórico”, *El Sol*, 10 de julio de 1924.

⁸⁸ WÖRRINGER, Nelson: *Op. cit.*, pp. 95-110.

fases y en ello se distingue de d'Ors. López Morillas habla de una serie de fases en las que el concepto de clasicismo orteguiano cambia y se aplica a visiones históricas⁸⁹.

En su ensayo de noviembre de 1907, *Teoría del clasicismo*, Ortega comentaba que el concepto de lo clásico debe buscarse primero en la historia de la ciencia, luego en la historia de la ética y por último en la historia de la estética. Nos encontramos en una primera fase neokantiana y cercana a d'Ors cuando afirma que “lo clásico es el sentido perenne de la cultura [...]”. “Emoción clásica como un régimen de salud. El sentido es patente: domeñar dentro de nosotros la fiera romántica para que progrese en nosotros la realidad del hombre clásico, realidad inasible y por eso precisamente ideal seguro y perenne”⁹⁰. “Esto es lo clásico. El espíritu que nazca cuando naciere está soterráneamente en comunicación con la corriente soberana de la tarea humana, la que se cumple en horas de siglos [...] la humanidad es idea, el hombre –lo único importante que existe en el universo, es idea”⁹¹. En ese sentido hay una conexión con la idea de lo clásico como estado de cultura, como estado superior y modo perfecto o prototipo que también existe en el pensamiento institucionista y su herencia krausista⁹².

En la segunda fase, ejemplificada por *Las Meditaciones del Quijote*, se colige una clara influencia de la fenomenología de Husserl. El estilo de Cervantes se convierte en símbolo del modo de filosofar y renovar España. El tratamiento del tema por parte de Cervantes es de por sí clásico⁹³. Para Ortega la novela presenta un idealismo quijotesco pero atendiendo a la circunstancia concreta. El Quijote como ejemplo nietzscheano, debe atender a todo lo inmediato y momentáneo de la vida. La obra concibe la épica como un arte apolíneo indiferente, contituido por formas de objetos eternos. Identifica el estilo con la claridad y la espontaneidad vital. La cuestión del esencialismo a través de la adecuación o el equilibrio entre profundidad y superficie está presente en uno de los apartados⁹⁴:

Algunos hombres se niegan a conocer la profundidad de algo porque exigen de lo profundo que se manifieste como lo superficial. No advierten que es a lo profundo esencial el ocultarse detrás de la superficie y presentarse sólo a través de ella, latiendo bajo ella. [...] Quien quiera enseñarnos una verdad, que no nos la diga, simplemente que aluda a ella con un breve gesto [...] De suerte que esta superficie posee en rigor dos valores: el uno cuando la tomamos como lo que es materialmente; el otro cuando la vemos en su segunda vía virtual. Si la impresión de una cosa refleja la materia, el concepto contiene todo aquello que esa cosa es en relación con las demás⁹⁵.

Ortega y Gasset proponía integrar lo germánico y lo mediterráneo-superficial (desde esta posición se rehusaría el impresionismo musical en España en los años veinte), como unión entre lo trascendente y lo material y concreto, para lograr la esencia de las cosas, la meditación, el concepto artístico y en su caso, musical: «el español ama las

⁸⁹ ORTEGA Y GASSET, José: “Lo histórico frente a lo clásico”, en *Intelectuales y espirituales*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1961, pp. 107-132.

⁹⁰ ORTEGA Y GASSET, José: *Obras completas*, 12 vols. Madrid. *Revista de Occidente*, I y II, 6 ed., 1963, pp. 70-75.

⁹¹ *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, Madrid, El Arquero, 1987, p. 56.

⁹² Ver SANCHEZ DE ANDRES: *Op. cit.*

⁹³ ORTEGA Y GASSET, José: *Op. cit.*, 1963, p. 388.

⁹⁴ ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote e ideas sobre la novela*, *Revista de Occidente*, Madrid, El Arquero, 1956, p. 43.

⁹⁵ *Ibidem*.

cosas por su pureza cultural, que le gusta recibirlas tal y como son, con claridad»⁹⁶. Ese ataque a lo apariencial, al impresionismo, se está nutriendo de Nietzsche, de Zaratustra, y también del antirromántico y apolíneo de *La Gaya Ciencia*, o de *El caso Wagner*. Supone atender a la resonancia no sentimental sino sensorial a través de la forma, es la noción de la distancia irónica, que es el *pathos* de la distancia de Nietzsche.

Esto supone también un rechazo al exceso formalista. Por éso, el conocimiento del pasado y la presencia de la tradición propia de una cultura son esenciales para la creación artística que progresa. Además, Ortega afirmaba también en *Meditaciones*: «El realismo no tiene estilo, en cambio, el siglo XVIII posee a saturación un estilo». Estilo como adecuación entre presencia y esencia, y esa alusión al siglo XVIII sería común en el neoclasicismo.

Son aspectos que confluyen en la dualidad estética de tradición y modernidad desde el 98 al 27 y de las cuales el neoclasicismo sería la estética más representativa. El espíritu romántico y el latino-mediterráneo o clásico, unidos en la generación del 27, para conciliar tradición y modernidad. En este punto hay una diferencia estricta con Eugenio d'Ors, Ortega retoma la herencia institucionista y el pensamiento de intelectuales como Giner de los Ríos sobre lo clásico y el clasicismo⁹⁷, para rebatir el exceso de formalismo d'orsiano y noucentista y señalar siempre un sentido evolutivo del arte a través de un clasicismo como espíritu estético, aspectos implícitos en las generaciones posteriores, si bien hay conexiones y constantes noucentistas a pesar de todo, como iremos viendo a lo largo de esta tesis.

A partir de 1921 abundaron en Ortega las comparaciones entre la historia romana y la española. Ambos procesos históricos devienen modelos para la España contemporánea hasta 1932. Deseaba que Europa asumiese el mando del mundo, dedicándose a un proyecto sugestivo de vida en común, como “gran estado nacional”. Extendió además el paradigma clásico a la historia española: la idea de una España nace en Castilla como un proyecto incitador de voluntades. Sin embargo, estas ideas iban unidas a la de la imposibilidad de imitar un estilo antiguo y el rechazo de la pretensión de “perdurar”, de ser “clásicos para la posteridad”: “No faltan hoy seres pueriles que “quieren ser clásicos”, nada menos. Con lo cual yo no sé bien si se quiere decir que desean imitar algún estilo antiguo, y eso me parecería demasiado poco, o lo que es más probable, ser clásicos para la posteridad, y eso me parecería demasiado mucho”⁹⁸. Para apreciar el pasado se precisa suspender los propios presupuestos tácticos para fingir adoptar los del pasado, y esa ficción conlleva la duplicidad de la ironía. Por tanto sólo cuenta la actualidad.

Lo que en principio parece un rechazo de las normas que lo situaría frente a d'Ors, viene a ser en Ortega una exaltación del tradicionalismo, no entendido como norma sino como medio de guía por patrones clásicos, como civilización y cultura, que lleve a conseguir superar la inseguridad del siglo XX⁹⁹.

⁹⁶ Citado en INMAN FOX, E.: *La invención de España, nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 142.

⁹⁷ ABELLÁN, José Luis: “Francisco Giner de los Ríos: su ideario filosófico y pedagógico”, en *Historia crítica del pensamiento español*, tomo V, *La crisis contemporánea*. Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pp. 156–165.

⁹⁸ ORTEGA Y GASSET, “El arte en presente y en pretérito”, en: *La deshumanización del arte*, Madrid, *Revista de Occidente*, 10. ed., 1970.

⁹⁹ ORTEGA Y GASSET, José: *Obras completas*, 12 vols, Madrid, *Revista de Occidente*, 6 ed. 1966, vol. 4, pp. 162-189.

Ortega expresaba su admiración por los “tiempos clásicos”, como ejemplares. Pero el siglo XX es con todo superior a todas las épocas pretéritas. Y el nuevo clasicismo no es posible, al menos el clasicismo falso o imitativo, el de Maurras y *Action Française*. En este punto es donde viene a confirmarse la dicotomía entre falso y verdadero clasicismo y por otra parte la esencial diferencia con d’Ors y el noucentisme:

Las épocas clásicas son épocas esencialmente insinceras [...] las épocas clásicas, en arte como en política, han sido posibles gracias a la insinceridad de los hombres que en ellas vivieron. Esto es muy especialmente verdad referido al clasicismo por excelencia, al clasicismo griego [...] los clásicos ejercen un indelicado terrorismo sobre las pobres almas contemporáneas, tan poco seguras de sí. El hombre que no se entusiasma con lo clásico se avergüenza de sí mismo [...] con lo clásico es psicológicamente imposible entusiasmarse [...] la obra clásica se siente siempre como distante de nuestra sensibilidad, como si no encajase exactamente en el perfil de nuestro apetito [...] por unas u otras razones históricas, existía en ellos la propensión a creer que la vida debe consistir en una acomodación del individuo a ciertas formas oficiales de reacción intelectual y estética. Sólo así es posible un estilo colectivo, y sólo bajo el imperio de un estilo colectivo es posible una época clásica. [...] Nuestra sensibilidad es rigurosamente opuesta. Vivir es para nosotros huir del tópico [...]. Nuestra edad, en cambio, siente, quiera o no, una grave incompatibilidad con todo lo convencional...y como todo grande edificio social supone artificios sobre individualidades, va a ser muy difícil que nuestro tiempo produzca arte grande, sistemas ejemplares, política constructiva. [...] Algunos ensayan oponerse a la sinceridad contemporánea, por considerarla muy justamente una fuerza deletérea. Pero sin remedio, sus predicciones suenan a un extemporáneo convencionalismo. Así, los que predicán el retorno al arte clásico o el Sr. Maurras, que se obstina en restaurar la política clásica de Europa. Ya el hecho de predicar es un convencionalismo¹⁰⁰.

Música

Hay estudios que han intentado abordar la relación de Ortega y Gasset con la música. En ellos no deja de haber numerosas suposiciones que acaban considerando irrelevante la opinión del filósofo debido a su escasa formación musical. Sin embargo, sus acertados juicios sobre el panorama musical y su influencia son indiscutibles¹⁰¹. Su conocimiento del arte del momento le permite emitir juicios generales que conciernen al desarrollo del arte nuevo. Empero volvemos a remarcar que no por ello se debe deducir la influencia directa de las opiniones de Ortega sobre la música y el pensamiento musical.

*Musicalia*¹⁰² se ha tomado como un manifiesto pro-música nueva, interpretado como testimonio del contexto musical, de la recepción de la música de Debussy, y en otros casos, de Strawinsky. Lo mismo ocurre con *Apatía Artística*¹⁰³, ensayo en el que habla de la nueva estética: “La música de Strawinsky cuenta hoy con más probabilidades de satisfacernos que la de Wagner [...] logra proveernos de goces más auténticos [...] la fruición que Strawinsky nos proporciona se compone de calidades modestas. Gracia, ingenio, agilidad, colorido, etc., en tanto que nuestros viejos deleites wagnerianos poseían proporciones gigantescas”. Debussy y Strawinsky estaban en el centro del

¹⁰⁰ ORTEGA Y GASSET, José: “Sobre la sinceridad triunfante”, *Revista de Occidente*, mayo 1924, pp. 237-241.

¹⁰¹ SESMA LANDRÍN, Nicolás: “*Musicalia*. Origen de *La deshumanización del arte*”, *Revista de Estudios Orteguianos*, núm. 2, 2001, pp. 83-90.

¹⁰² *El Sol*, el 8 de marzo de 1921, y el 24 de Marzo de 1921.

¹⁰³ *El Sol*, 8 de octubre de 1921.

debate artístico-musical de estos años, entre 1921-1925. La crítica musical del momento, especialmente a través de *El Sol* y Salazar, difundió estas opiniones.

Pero los criterios de *Musicalia* formaban parte de una serie de consideraciones comunes -en el caso de Ortega con un precedente del desconocimiento musical que él mismo reconocía en su ensayo-, a los autores paradigmáticos de lo nuevo y colaboradores de la *Revista de Occidente* y otras publicaciones afines: Salazar¹⁰⁴, Fernando Vela, Arconada, o Guillermo de Torre. *Musicalia y Apatía artística*, más allá de cuestiones sobre si reflejaban o no una obra concreta o un compositor concreto, vienen a constituir un enfoque desde el que contemplar y describir el arte moderno y la antítesis del romanticismo, enfoque que se desarrollará en *La Deshumanización del Arte*.

La fecundidad de una sociología del arte me fue revelada inesperadamente cuando, hace unos años, me ocurrió un día escribir algo sobre la nueva época musical que empieza con Debussy. Yo me proponía definir con la mayor claridad posible la diferencia de estilo entre la nueva música y la tradicional. El problema era rigurosamente estético, y sin embargo, me encontré con que el camino más corto hacia él partía de un fenómeno sociológico: la impopularidad de la nueva música¹⁰⁵.

Lo que reflejan ambos ensayos es el sentido de las minorías en el arte y la impopularidad del hecho artístico contemporáneo¹⁰⁶. Se ha visto también una afinidad entre las teorías de Ortega y Falla en cuanto a las nociones de esencialismo nacionalista¹⁰⁷, que se analizarán aquí, a partir de los escritos de Falla desde su vuelta a España en 1915.

3. El Clasicismo moderno en las artes plásticas, literatura y música

3.1. Vanguardia y Movimiento Moderno

La acepción conocida y tradicional del término *vanguardia* como *avanzada*, renovación radical y enfrentamiento con lo establecido, referido el término a los *ismos* o movimientos de vanguardia desarrollados en las primeras décadas del siglo XX en diferentes áreas de creación¹⁰⁸, no deja de limitar enormemente sus contenidos. Los estudios más recientes que han tratado el concepto de vanguardia han señalado que tuvo sus raíces en Europa en el arte y música anteriores a 1900, entre las últimas manifestaciones del impresionismo, postimpresionismo y simbolismo, los cuales sentaron las bases para una transformación estética en años posteriores¹⁰⁹.

¹⁰⁴ En la noción de nacionalismo Salazar coincide con Ortega: SALAZAR, Adolfo: “España como nación musical”, *El Sol*, Madrid, 30 de noviembre de 1918.

¹⁰⁵ ORTEGA Y GASSET, “La impopularidad del arte nuevo”, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Colección Austral, Espasa, 2003, p. 47.

¹⁰⁶ PERSIA, Jorge de: *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 2003, p. 269.

¹⁰⁷ GARCIA LABORDA, José M^a: “Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su circunstancia histórica”, *Revista de estudios orteguianos*, nos. 10-11, 2005, pp. 245-271.

¹⁰⁸ Principalmente el suprematismo, el neoplasticismo, el dadaísmo, el surrealismo, la nueva objetividad y el cubismo.

¹⁰⁹ CARMONA, Eugenio: “Novecentismo y vanguardia en las artes plásticas españolas 1906-1926”, en *La generación del 14 entre el novecentismo y la vanguardia (1906-1926)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 13-63.

La distinción anglosajona entre *Vanguardia* y *Movimiento Moderno* y su aplicación a determinados movimientos de las tres primeras décadas del siglo XX¹¹⁰, aclaran mucho más la significación de lo que convencionalmente se ha denominado vanguardia, y partiendo de ella sentamos en este trabajo las premisas de análisis del clasicismo moderno.

Al movimiento moderno europeo pertenecerían corrientes como el suprematismo, el neoplasticismo, el dadaísmo, el surrealismo, la nueva objetividad; orientaciones muy diferentes entre sí, relacionadas con la pintura que se hizo en París entre 1910 y 1918, etapa en la que prevaleció el cubismo, y entre 1918 y 1939, con el predominio del retorno al orden y los nuevos clasicismos. El llamado *Movimiento moderno*, sería, según esta perspectiva, un intento de acomodación entre las nuevas técnicas y el espíritu conciliador del tradicionalismo burgués. Crispin matiza que la diferencia residiría en la actitud desahogada de la vanguardia y la más sobria del movimiento moderno frente a la crisis. Las verdaderas vanguardias deseaban fomentar una nueva visión consonante con los hallazgos técnicos de nuestro siglo. El movimiento moderno se serviría de sus experimentos para explorar nuevas premisas artísticas, pero se muestra más circunspecto en cuanto a sus implicaciones sociales. En otros términos, no sería un arte revolucionario.

En el caso español la vanguardia no puede entenderse tampoco sin su inserción en otros movimientos como el novecentismo, el simbolismo y el modernismo, como pretende este trabajo, movimientos que la preceden y con los cuales converge.

Según José Luis Abellán, la vanguardia se identifica con el modernismo en la reivindicación de lo vital y lo irracional frente al viejo positivismo, los afanes de renovación espiritual, y por ello expresa una continuidad del anti positivismo establecido por aquél, y por otra parte del novecentismo hereda su fe en la inteligencia y en el análisis racional, además del sentimiento lúdico de la vida¹¹¹.

Mainer, por su parte, ha recalcado que la vanguardia se vio condicionada por la presencia del nacionalismo unido a un deseo de renovación “articulado sobre una red europea de fondo que indicaba una crisis cultural e ideológica de magnitud universal”, y que acució la idea simbolista de unión de las diferentes formas artísticas¹¹².

La importancia del novecentismo para la definición de la vanguardia española reside también en que la expresión plástica –y musical- de ésta se apoyaba en la necesidad regeneracionista de buscar un sentido identitario en la propia tradición. Esta importancia de la tradición se ha abordado con relativa profundidad en cuanto a la identificación entre tradición y vanguardia¹¹³.

En su acercamiento a la creación española de los años veinte, John Crispin, prefiere utilizar el término de las *generaciones de 1925*¹¹⁴, respondiendo a un año clave para la

¹¹⁰ BUCKLEY, R. y CRISPIN, John: *Los vanguardistas españoles: 1925-1935*, Madrid, Alianza Editorial. 1973: Se afirma que no hubo verdadera vanguardia en España salvo con el ultraísmo.

¹¹¹ ABELLÁN, José Luis: *Op. cit.*, p. 118.

¹¹² MAINER, José Carlos: “Las vanguardias artísticas (1923-1931),” en: MAINER, José Carlos: *La Edad de Plata...*, pp. 183-234.

¹¹³ Lo que implica le tratar las llamadas generaciones de 1925 o 1927 como generaciones no insertas en una verdadera vanguardia. ROZAS, Juan Manuel: *El 27 como generación*, Santander, 1978, p. 48. BOZAL, Valeriano: *Op. cit.*, pp. 33-47.

¹¹⁴ En lugar de *Generación del 27*: CRISPIN, John: *La estética de las generaciones de 1925*, Valencia, Pre-textos-Vandervilt University, 2002.

creación artística¹¹⁵; éstas “formaron un movimiento de síntesis entre la tradición culta española, lecciones formales aprendidas de la vanguardia, con actitudes ambivalentes hacia la modernidad, y un primitivismo popular”¹¹⁶.

Desde nuestro punto de vista, en la mayor parte de los estudios las vanguardias en España se han identificado preferentemente con el futurismo, simultaneismo, y cubismo, mientras que el retorno al orden y el neoclasicismo se han visto como un esfuerzo de síntesis entre novecentismo y vanguardia. La separación de estos ismos o movimientos sería falsa a priori, pues participaron recíprocamente de sus presupuestos.

La diversidad de significados, conceptos, ámbitos y formas conllevó en todo caso la imposibilidad de univocidad en cuanto a establecer los criterios estéticos que produjeran un sentido discursivo de la unión entre novecentismo y vanguardia, en uno de cuyos puntos se encontraría el tema de esta tesis. Además, no se puede hablar de un retorno al orden o nuevo clasicismo tajante desde la Primera Guerra Mundial, sí de confluencia entre diferentes propuestas y poéticas, en las cuales predomina el sentido clasicista como esa síntesis entre novecentismo y vanguardia.

Si bien en principio se podría identificar el neoclasicismo y el retorno al orden con unos postulados concretos, su desarrollo fue paralelo y tangencial a todos los movimientos de vanguardia y su participación de presupuestos estéticos de movimientos literarios y plásticos vanguardistas lo sitúa en una posición ambigua.

Las premisas establecidas en cuanto a los conceptos de novecentismo, vanguardia y movimiento moderno, así como la exposición de la problemática de los conceptos de clasicismo y neoclasicismo, nos permiten abordar el desarrollo de los diferentes términos que sustentaron en España la conceptualización de neoclasicismo, Clasicismo Moderno y Retorno al orden en los discursos estéticos sobre plástica y literatura. La posibilidad de perfilar la evolución y desarrollo de dichos conceptos desde principio de siglo XX es cuestión ineludible a la hora de abordar la terminología y principales significados en la estética musical. En los siguientes puntos establecemos un discurso cronológico sobre el desarrollo del concepto de neoclasicismo y retorno al orden en los ámbitos de la plástica, la literatura y la música; de esta manera se ponen en paralelo las principales significaciones y se detectan las conexiones entre las diferentes disciplinas.

3.2. Las Artes plásticas

Sobre el concepto de clasicismo

Valeriano Bozal diferencia entre tres diferentes significaciones de clasicismo en la historiografía de las artes visuales¹¹⁷. La primera es la que se asume como formalismo, siguiendo la acepción de Greenlagh, pues se centra en los componentes formales¹¹⁸. La segunda es de carácter estético, según Winckelmann en el siglo XVIII, basada en la relación con la Naturaleza que encuentra su materialización en época romántica. La

¹¹⁵ Recordemos la Exposición de Artistas Ibéricos, los premios de literatura, el Premio Nacional de Música con *Sinfonietta* de Ernesto Halffter y *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre.

¹¹⁶ CRISPIN, John: *Op. cit.*, p. 19.

¹¹⁷ BOZAL, Valeriano: “Clasicismo, necesario e imposible”, *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2002, pp. 11-32.

¹¹⁸ GREENLAGH, Michael: *La tradición clásica en el arte*, Madrid, Blume, 1987, (1ª ed. 1978).

tercera es la explicada de T.S. Eliot, que se centra en el lenguaje como elemento fundamental del clasicismo y es la que condiciona en mayor medida el pensamiento de la Europa de entreguerras.

El término neoclasicismo en la Historia del Arte se ha referido siempre a momentos históricos con rasgos más o menos comunes que aluden a la tradición grecorromana o a la antigüedad de forma más genérica: desde el Renacimiento, Barroco y Siglo XVIII, culminación del neoclasicismo como estilo. Pero podemos concebir un “clasicismo moderno”¹¹⁹ en el siglo XX que mantiene una serie de rasgos estéticos definidos por Greenlough según su idea de la pervivencia de la tradición clásica: tipicidad, sencillez, universalidad, rasgos heredados del platonismo y neoplatonismo, racionalidad, según ese sentido universal, y las nociones de proporción, equilibrio, etc.

Bozal señala -coincidiendo con otros estudiosos en materia de Musicología- que ese clasicismo moderno no es comprensible si no se tiene en cuenta la pretensión -de por sí clasicista- de intemporalidad, que confirma la necesidad de ruptura en el siglo XX a la vez que ligazón con el pasado. Esa intemporalidad contribuye al sentido de universalismo y de europeísmo en el siglo XX, y es un factor esencial desde el final del siglo XIX y primeros del XX, cuando el primitivismo y el exotismo aportan la base de la posterior vanguardia, y cuando el romanticismo define la “nostalgia” y la necesidad del pasado, además de la propia noción de modernidad¹²⁰. Tampoco es comprensible si no se introduce la noción hegeliana de la distancia, es decir la conciencia del acercamiento al pasado a través de un lenguaje -distancia- como recurso. Éste es un rasgo propio de este clasicismo contemporáneo, que subraya también la propia imposibilidad del nuevo clasicismo como fidedigna recuperación del pasado.

1906-1917: primitivismo, cubismo y clasicismo

Como señala Eugenio Carmona, en Cataluña las tempranas relaciones entre novecentismo y vanguardia configuraron en nivel de igualdad las posibilidades estéticas de las siguientes décadas¹²¹. Como hemos explicado, fue en la década de 1910 y en la primera mitad de 1920, cuando el novecentismo catalán se fue pronunciando a favor de un arte pro-forma, en contra de impresionismo, modernismo y simbolismo¹²². Dicho movimiento, anticipado ya en el límite con el siglo XX y que proclamaba lo mediterráneo perdería importancia con el futurismo a principios de siglo y cobraría fuerza de nuevo con el auge del cubismo.

Uno de los primeros artistas y teóricos que muestra que lo clásico era una tendencia importante en la práctica artística de principio de siglo es el ya citado Torres García, bajo la influencia de Puvis de Chavannes, llevando a la práctica su noción de estructuralismo como materialización de un esquema intemporal, en este sentido cercano a Cézanne y Seurat. También Sunyer, que regresa de Francia en 1908, y que se centra en lo pastoral en síntesis con la noción de lo mediterráneo, en visiones arcádicas y virgilianas, cercano pues también a Cézanne.

¹¹⁹ Vuelvo a remitir al término remarcado por Danuser y aplicado también a lo musical.

¹²⁰ BOZAL, Valeriano: *Ibidem*.

¹²¹ CARMONA, Eugenio: *Op. cit.*, pp. 13-63.

¹²² MARTINEZ, Santiago: “Arte mediterráneo. Santiago Martínez”, *Grecia*, núm. 12, 1918, p. 10. Habla de un arte pictórico verdaderamente mediterráneo por su luminosidad cromática. Son los pintores impresionistas y modernistas: Sorolla, Camarasa, etc.

En general se puede hablar de una lectura de Cézanne en el núcleo parisino de pintores españoles hacia 1910, basándose en las ideas de depuración figurativa como síntesis constructiva forma, depuración, distanciamiento y objetividad, condensación en lo visual y lo plástico como recursos clásicos¹²³.

Aceptada la inviabilidad de la tradición espiritualista-simbolista, el valor del arte se transfirió a la noción de lo primitivo o lo arcaico. Gran parte de Europa conocía las propuestas de Moréas, Denis, Maillol y la conexión fauvista entre Picasso, Matisse y Derain, que implicaba el encuentro entre el primitivismo y lo clásico.

Picasso fue el primero en transformar su obra desde premisas que aunaron los conceptos de primitivismo y clasicismo. El contacto entre lo clásico y lo primitivo fue una constante entre 1906 y 1914 en su obra, inspirada en aspectos de la obra del Greco, otros de la obra de Degas y un retorno formal a través de Ingres¹²⁴. Durante siete años, periodo de elaboración del cubismo, lo clásico, entendido como arte pro forma, aparecería en la obra de Picasso.

Escultores como Casanovas, Manolo Hugué, o Josep Clará recogieron la escultura griega primitiva y clásica convirtiéndose en la representación más fiel del ideal clásico *noucentista* propugnado por Eugenio d'Ors. Recordemos que esa reacción antiimpresionista de principios de siglo se sustentaba sobre una tendencia idealista, a favor de un arte de ideas o ideales y que efectivamente se nutría de doctrinas simbolistas que en alguna de sus manifestaciones eran tradicionalistas, reaccionando contra el carácter profano y moderno del impresionismo. Estos escultores tuvieron como referente plástico más inmediato al escultor Aristides Maillol, y su ideario estético se basaba en la armonía, la razón y la depuración de las formas, un clasicismo de raíz mediterránea, propugnado también por Cocteau, que tradujeron en la representación de la figura femenina a través de formas llenas y macizas.

En Madrid y Bilbao la pervivencia de postimpresionismo y simbolismo en la plástica fue mayor. El entorno artístico madrileño tuvo una formulación novecentista tardía¹²⁵. Según algunos estudiosos, el noucentisme catalán no llegó en tanto clasicismo esteticista a los núcleos vasco y madrileño hasta la primera guerra mundial. Confluyeron en este ámbito nacionalismo, cubismo, futurismo, y retorno al orden, dentro de un contexto en absoluto tan programático como el noucentisme catalán.

Las ideas reformistas de los intelectuales vinculados a la Institución Libre de Enseñanza desde 1907 pretendieron distanciar la creación artística y el discurso estético de los presupuestos del 98 a través de Ortega y Gasset, pero sin un deseo consciente de ruptura¹²⁶. Un ejemplo plástico está en Victorio Macho, Julio Antonio, o Viladrich, que sintetizan lo popular intrahistórico y lo clásico en ese encuentro entre realismo y clasicismo.

¹²³ ECHEVARRIA, Juan de: "Carta abierta a don José Francés", *España*, noviembre de 1916: sobre el error de la escuela impresionista y la influencia de Cézanne en el arte del momento.

¹²⁴ Un ejemplo primario es el retrato de Gertrude Stein de 1906.

¹²⁵ No es que se confirmaran los presupuestos estéticos del noucentisme sino que se trasvasan ciertas actitudes plásticas a pesar de que el noucentisme oficial se termina.

¹²⁶ MAINER, José Carlos: *Op. cit.*, pp. 140-150.



Victorio Macho. *Baceto de "La Victoria"*
del monumento a Etxano, 1925, Col. Particular.

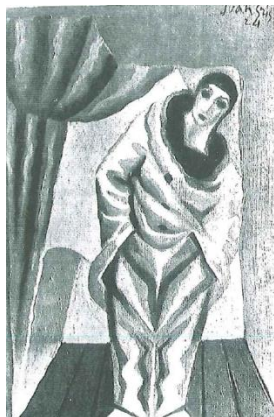
El discurso de Gómez de la Serna desde 1909 en algunos de sus escritos es símbolo de ello, al mismo tiempo que cubismo y futurismo penetraban en el pensamiento español a través de las principales publicaciones. En el País Vasco está el ejemplo de Aurelio Arteta, que también a través de lo popular llegó a una depuración idelizada novecentista con acentos postimpresionistas entre 1912 y 1915¹²⁷.

La principal correspondencia entre novecentismo y vanguardia se dió a través de la recepción del cubismo a lo largo de dos décadas, de forma paralela a algunos críticos y artistas parisinos, como hemos apuntado anteriormente. La recepción del cubismo culminó con la exposición de la Galería Dalmau en Barcelona en 1912¹²⁸ pues ya había tenido su presencia en el entorno noucentista. D'Ors hablaba de él un año antes en los Salones de Otoño parisinos. Su presencia suscitó escritos y exposiciones auspiciadas en muchos casos por Gómez de la Serna, que en 1915 montó la tertulia del Café del Pombo, coincidiendo con el primer salón de arte moderno donde exponen María Blanchard o Bagaría. Desde 1916 organizó exposiciones de la Sociedad de Artistas Vascos en Madrid y Barcelona, cuyas obras mostraban la síntesis de postimpresionismo y clasicismo.

En el transcurso de la guerra aparecieron además las recuperaciones clasicistas de Pablo Picasso, Severini, y Juan Gris. El clasicismo se instauraba a través del retrato – arlequines- y los telones de ballet en colaboraciones con Diaguilev como la de Pruna.

¹²⁷ Críticos como Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal) hablaron de síntesis entre clasicismo e impresionismo en la obra de Arteta y otros pintores.

¹²⁸ Donde exponían, entre otros, Rafael Barradas y Joaquín Torres García.



Juan Gris, *Figura*, 1924. *Alfar*, núm. 43, septiembre de 1924, pp. 25.

El telón de *Parade* sintetizaba la necesidad de la creación artística española de hacer confluir lo popular y lo moderno a través del cubismo clasicista. Estaba lleno de símbolos clasicistas: el Pegaso, la teatralidad italianista, la oposición de formas curvas y rectas, la objetivación de personajes en sentido cubista, el contraste entre lo popular y lo urbano, lo serio y lo irónico, lo sencillo, lo orgánico y lo mecánico, en forma y en contenido. El personaje de la Comedia dell'arte se convertía en arquetipo y además se ponían de manifiesto rasgos estéticos ensalzados en plástica y música, como gesto, estilización, máscara-metáfora-, etc. Picasso se convirtió en símbolo de ello. Suscitaba además el debate sobre la pintura pura y la posibilidad de simultaneidad de pintura y música que trataron Apollinaire o Satie¹²⁹.



Pablo Picasso, Telón para *Parade*, 1917.
Centre Pompidou, París, Francia.

Retomamos las ideas expuestas en el capítulo sobre la relación de Strawinsky con las vanguardias artísticas para incidir en la idea del cubismo clasicista como estado de conciencia estética evolucionado desde el cubismo vanguardista de antes de la Guerra y con carácter monumental, estático y clásico, de tema latino. Artistas que consideraron el clasicismo ligado al cubismo fueron Miró y Toghres, pero encaminados ya de 1916 a 1918 a la creación o el discurso de la nueva objetividad y el realismo mágico. La lectura del cubismo en ese momento implicaba, necesariamente, la formulación de un nuevo arte clásico.

¹²⁹ BAENA, Francisco: “Breve itinerario de los pintores españoles por los Ballets Russes”, en: *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, (Nommick, Ivan; Álvarez Cañibano, Antonio, eds.), Granada, Archivo Manuel de Falla y Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, pp. 253-275.

1918 - 1925: El retorno al orden

En 1917, meses antes de que se firmara el armisticio, Cocteau publicó su *Oda a Picasso*. Roger Bissière, que comenzaba a ser un crítico influyente, formuló por primera vez la expresión *Rappel à l'ordre* en *L'Opinion*, una revista de tintes maurrasianos.

Al año siguiente, las publicaciones francesas constataron el auge de una época clásica, al tiempo que en *Nord-Sud* Paul Dermée aventuraba el nacimiento de una nueva época clásica¹³⁰. En las páginas de *Paris-midi*, Metzinger y Gleizes, considerados años atrás como los teóricos del cubismo, explicaban su transición figurativa hacia el naturalismo idealizado.

Al mismo tiempo en Alemania se perfilaba la Nueva objetividad¹³¹. En este mismo 1918 surgió en Italia *Valori Plastici*, que interpretaba el cubismo como arte pro forma, señalando la importancia del “retorno all’antico”. El novecento italiano estaba configurándose en sus dos vertientes, la neoclásica y la realista: Chirico, Carra, que se situaron dentro del cubismo futurista que influía en París y configuraba la identificación novecentista entre Italia y Francia, por otra parte receptora simultáneamente del cubismo de Picasso y Braque. La noción de Severini del “espíritu clasicista” y su teoría basada en la disciplina, método, razón y orden caló en el pensamiento español, a través de d’Ors y el contacto directo de pintores con Italia¹³².

D’Ors, como muchos intelectuales catalanes, se trasladó a Madrid en estas fechas. Las relaciones entre novecentismo y vanguardia estaban en su punto clave junto al protagonismo de la escena madrileña. Los críticos Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal) y José Moreno Villa postulaban el retorno al orden.

Moreno Villa reconsideró la obra de Velázquez¹³³, Goya o el Greco¹³⁴, desde la perspectiva de definición del arte nuevo como retorno, desde presupuestos vinculados al retorno al orden y al formalismo por la influencia de Wölfflin. A la vez difundía opiniones e información sobre lo que él consideraba el origen transformador del arte de su tiempo: el tardo-simbolismo y el postimpresionismo unidos a medidas de orden, claridad y depuración formal, representados en: Encina, Echevarría, Arteta, Julio Antonio, Sunyer, Macho, e incluso Gustavo de Maeztu o los Zubiaurre.

A este respecto, llegó en varias ocasiones a utilizar el término *clasicismo*, siempre con el prurito de distanciar su acepción de la empleada por d’Ors por lo dogmático y

¹³⁰ DERMÉE, Paul: “Un prochain âge classique”, *Nord-Sud*, núm. 11, enero 1918, p. 3.

¹³¹ BOZAL, Valeriano: “El horizonte de la renovación plástica española o hemisferio París”, en: *La Sociedad de artistas ibéricos...*, pp. 33-47.

¹³² BONET, Juan Manuel: “Jean Cocteau, en el cóctel español de los veinte”, en *Cocteau y España*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 15-20.

¹³³ MORENO VILLA, José: “Velázquez”, *Revista General*, 15 de mayo 1918. “El gran pintor ha sido encumbrado en época bastante reciente, después de atravesar otras de indisculpable indiferencia. Los modernos, si bien han sido más justos con él, lo han sido a medias. Han valorado lo fuerte y fructífero de su técnica, pero han dejado sin tocar otras valoraciones posibles [...] Indudablemente, un temperamento sobrio y severo es menos abordable que uno apasionado y tumultuoso.”

¹³⁴ MORENO VILLA, José: “Conferencias en el museo del prado”, *Hermes*, enero de 1921. Habla de las conferencias de Mayer, discípulo de Wölfflin, que trataban sobre Velázquez, El Greco y primitivos españoles. Publicó un libro sobre Velázquez en 1920.

esquemático de aquella¹³⁵. Los escritos artísticos de Villa repercutieron en la crítica del momento, incluso Adolfo Salazar reconsideró sus perspectivas formalistas sobre Velázquez¹³⁶.

Las referencias europeas que mostraban las revistas ultraístas sobre estas fechas, el comienzo de la década de los años veinte, subrayaban que el cubismo formaba parte del ultraísmo, y en su vertiente de pintura sumamente abstracta, “constructiva”, de simultaneidad de planos, es decir “pura”, se consideraba un movimiento clásico¹³⁷. El ultraísmo despuntaba en plástica y literatura, ligado a la creación de la Sociedad de Independientes, que proponía una actividad interdisciplinar y en la que participaron críticos y compositores como Juan José Mantecón, intérpretes como Sainz de la Maza, escritores como Lorca y pintores como Vázquez Díaz.

La revista *Ultra* exponía en 1921 las palabras de Ortega y Gasset comentando, desde una postura antirromántica, el declive de las primeras vanguardias y el ultraísmo en pro del retorno al orden¹³⁸. Ésta era una postura más o menos generalizada y manifestada un año antes por Antonio Espina, uno de los representantes de la noción de “arte nuevo”. Así se titulaba su artículo en la revista *España*¹³⁹, donde daba por liquidado el período de influencia de las primeras vanguardias vinculando el arte nuevo al retorno y al clasicismo. Es posible que en estos círculos críticos estuvieran Eugenio d’Ors y Cocteau¹⁴⁰.

En 1922 ese espíritu se mantuvo en *Ultra* según las ideas de la citada *Nouvelle Revue Française* y *L’esprit nouveau*. En otras publicaciones españolas se fomentaba la visión plástica del retorno al orden¹⁴¹. Era resultado del conocimiento y la interpretación de la obra de Picasso en estos años, de su viraje al clasicismo¹⁴². Picasso reunía la referencia al pasado artístico, desde un estilo sintético intemporal, y la relación mediterránea con la naturaleza, incluyendo a veces temas renacentistas y barrocos¹⁴³, lo que respondía a la conceptualización del clasicismo en Francia.

¹³⁵ También Eugenio d’Ors trata la importancia del Greco en el momento, leído desde presupuestos clasicistas y cubistas: D’ORS, Eugenio: “Gautier sobre el Greco”, *Nuevo Glosario*, Madrid, Caro Raggio, 1921.

¹³⁶ SALAZAR, Adolfo: “Consideraciones sobre el color musical”, *España*, núm. 292, 1920, pp. 14-15. Habla sobre el libro de Velázquez de Moreno Villa y dice que sus afirmaciones sobre la tendencia de Velázquez hacia los colores fríos le han sugerido reflexiones sobre la música.

¹³⁷ D’ORS, Eugenio: “Cubismo”, *Glosas: Páginas del Glosari de Xenius (1906-1917)*, Madrid, Biblioteca Calleja, 1920, p. 280.

¹³⁸ “Cuartillas de Ortega y Gasset”, *Ultra*, núm. 20, 15 de diciembre de 1921.

¹³⁹ ESPINA, Antonio: “Arte Nuevo”, *España*, núm. 291, 1920.

¹⁴⁰ Cocteau escribe en revistas ultraístas: *Grecia*, *Tableros*, y *Ultra*, entre otras.

¹⁴¹ La revista *Reflector* señalaba también en estos años la correspondencia entre novocentismo y vanguardia desde el retorno al orden, ilustrada por dibujos de Picasso en 1920, muchos de ellos arlequines. CARMONA, Eugenio: “Tipografías desdobladas. El arte nuevo y las revistas de creación entre el novocentismo y la vanguardia. 1918-1930” en: *Arte moderno y revistas españolas...*, pp. 63-102.

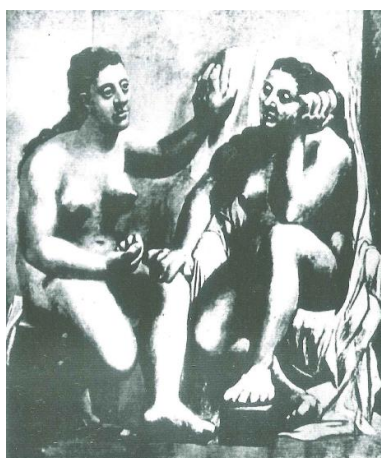
¹⁴² Representado también en mujeres arcaicas, con túnicas o desnudas, en paisajes sintéticos y abstractos según la idea novecentista, generales, con ánforas, en la playa, en posturas que remitían a las bañistas clásicas como en *Mujeres que corren por la playa*, de 1921.

¹⁴³ Mucha crítica entendió esto como el propio distanciamiento irónico del artista de su clasicismo.



Arlequín. Dibujo, ilustración para
TENREIRO, Ramón María: “Una visita
a Picasso”, *Alfar*, marzo de 1923, p. 174.

La referencia a un pasado en Picasso a través de la deformación fue tratada por Adolfo Salazar en 1921, imbuído de los temas vigentes en materia artística y partícipe del auge del cubismo clasicista¹⁴⁴. El crítico señalaba esa vertiente –valorada– del postimpresionismo que se había anticipado a principios de siglo en la perspectiva constructivista sobre la obra de Cézanne y que estaba muy presente ahora¹⁴⁵ y remarcaba además la caída del impresionismo puro desbancado por un clasicismo académico. Explicaba el principio arquitectónico de construcción en Picasso, el equilibrio y los volúmenes como principios clásicos: “Pablo Picasso presenta cuadros que partiendo de su primer estilo llegan hasta su actual retorno a Ingres, hinchado, erisipelatoso, tumefacto, como maltrecho después de su triple experiencia cubista”. Resumía así un proceso evolutivo del postimpresionismo al cubismo y la necesidad del clasicismo como sustrato último de esos valores constructivos y de lo que llamaba “perfil de época”.



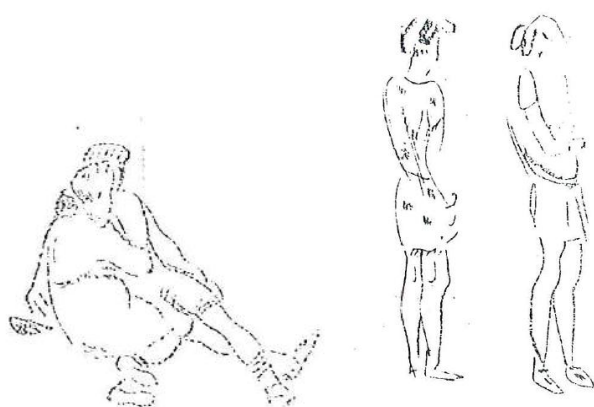
Pablo Picasso. *Bañistas*, 1921, Colección
Paul Rosenberg, ilustración de Revista
Gallo, abril, 1928.

¹⁴⁴ SALAZAR, Adolfo: “Hojas sueltas: De Ingres a Picasso”, *Índice*, núm. 2, 1921, pp. 31-35.

¹⁴⁵ La discusión sobre el postimpresionismo y el primer cubismo a través de Cézanne fue constante en los medios críticos. Ramiro de Maeztu escribía justo en el año 1923 sobre la importancia del objeto, la posibilidad de representación del mismo y su diferencia en el impresionismo y en el postimpresionismo cézanniano. Es deducible una reciprocidad terminológica y conceptual entre la crítica artística y musical –como se está viendo a lo largo de este trabajo– en cuanto a la problemática sobre el objeto y su representación en el postimpresionismo y cubismo. Maeztu seguía a Spengler, que tanto había influido en Ortega y d’Ors y su concepto de lo clásico. MAEZTU, Ramiro de: “*Pareceres*, Postimpresionismo”, *El Sol*, 27 de febrero de 1923.

La importancia de los términos *perfil*, *perfilado* y afines, confirmaba la necesidad figurativa y lineal del clasicismo entroncado con componentes formalistas, y por otra parte corroboraba la influencia noucentista. En otro artículo de la misma revista *Índice*, editada por Juan Ramón Jiménez, que propiciaba también en estos años el camino de retorno al orden, Salazar explicaba ese concepto de “perfil” como síntesis orteguiana entre presencia y apariencia, vinculado a la pureza y al valor formal, la búsqueda de la nueva materialidad de los objetos, objetualidad, además del gesto sincrético en la danza¹⁴⁶. Parangonaba estas ideas con un retorno al pasado, del que citaba también la recuperación y revalorización de Goya (por Moreno Villa).

Por otra parte, *Índice*, en su prólogo de 1923 a las ilustraciones de Benjamín Palencia en el libro *Niños*, de estilo ingresco, Jiménez afirmaba que el cubismo debía caminar hacia un “nuevo clasicismo” de valor universal, eternidad, perennidad, identificado con la pureza.



Benjamín Palencia. Ilustraciones
para JIMENEZ, Juan Ramón:
“Niños. Por Benjamín Palencia”,
España, núm. 395, p. 8.

Describía la pintura de Benjamín Palencia como: “español, sano y puro, defendido de lo grande por la arisca enredadera de sus venas de sangre en irisada abstracción, se embriaga pintando líquida, aéreamente, avido ya de la *firma arquitectura secreta de lo claro*¹⁴⁷, flores, mujeres, aguas, cristales, cielos, peces, niños... va flechado hacia la *síntesis* [...] ya está tocado Benjamín en la frente limpia, por el alborde de la segunda aurora [...] ese instante en que la sencilla prosa sublime y difícil del buen gusto [...] acaba por embelesar para siempre, por clavar ante su *desnudez*, como una bandera consciente de amor”¹⁴⁸.

La cuestión del arte puro, de la “pintura pura”, fue tratada con intensidad en estos años, especialmente por Juan Ramón Jiménez y su círculo y en general por los críticos que valoraban el arte nuevo como depuración, concisión y síntesis formal. Sin embargo Pasziewicz, como Apollinaire, y buena parte de la crítica francesa, entendían por *pintura pura* el nuevo lenguaje de vanguardia surgido en los primeros *ismos*, y así lo expusieron en sus textos de estos años¹⁴⁹, introduciendo gran polémica y confusión en

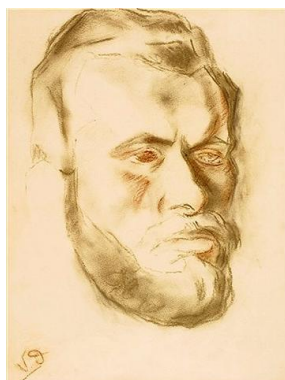
¹⁴⁶ SALAZAR, Adolfo: “Bocetos, jeroglífico y arabesco”, *Índice*, núm. 1, 1921, pp. 51-52.

¹⁴⁷ Las cursivas son mías pretendiendo resaltar la afinidad con el valor constructivo del nuevo clasicismo, y el posos terminológico y conceptual de los valores del novecentismo y las corrientes francesas.

¹⁴⁸ JIMENEZ, Juan Ramón. Prólogo a PALENCIA, Benjamín: *Niños*, Índice, Madrid, 1923.

¹⁴⁹ En España se publicaban ya en 1918 escritos de Apollinaire sobre la pintura pura: “Páginas de Guillaume Apollinaire”, *España*, núm. 189, 1918, p. 13.

España en cuanto a la interpretación del término, que se desarrollaría como *depuración* y no como estricta pureza¹⁵⁰.



Retrato de Marjan Paszckiewicz por Vázquez Díaz, 1952, sobre un boceto de 1921.

En 1923 Manuel Abril remitía en la revista *Alfar* a la obra de Rafael Barradas para defender el clasicismo y señalar la decadencia de los ismos anteriores. Describía las nociones plásticas de lo estático y el equilibrio activo de fuerzas en la obra del pintor, ligados al concepto del retorno¹⁵¹. En estas fechas realizaba algunos dibujos al estilo ingresco, pasados por el filtro picassiano, reproducidos en revistas como la citada *Alfar* y *Ronsel*, en las que la presencia de Picasso era constante¹⁵².



Retrato de niña. Rafael Barradas. Ilustración para ABRIL, Manuel: "El arte de Rafael P. Barradas", *Alfar*, núm. 27, marzo de 1923, p. 206.

En general los términos en que los críticos hablaban de la obra de Barradas eran "orden", "equilibrio", "concisión", "volver", "clasicismo". También reflejaban estos aspectos en la crítica de otros pintores como Bores y Cossío. Y algunos artistas asumían ellos mismos la terminología de lo clásico.

También Juan Gris era descrito en términos de clasicismo por Manuel Abril en 1923¹⁵³. Abril se refería al cubismo y a la importancia del pensamiento kantiano en la renovación del arte y describía las intenciones estéticas de Juan Gris como "unas fórmulas tan clásicas que Mengs y Wincklemann las acogerían con agrado [...] clasicismo platonizante del más puro". Explicaba la estética de Juan Gris asociada a los valores de ordenación arquitectónica en el sentido cézanniano: "así Juan Gris maneja la materia pictórica como el músico –el más puro matemático de la sensibilidad entre todos los géneros de arte- y como el músico armoniza tonos, sonidos y cadencias que

¹⁵⁰ PASCKIEWICZ, Marjan: "25 F", *Horizonte*, núm. 2, 30 de noviembre de 1922, s.p.

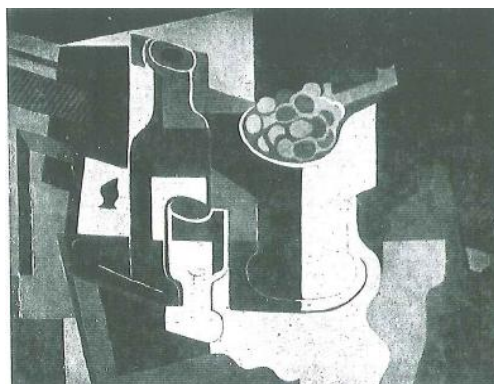
¹⁵¹ ABRIL, Manuel: "El arte de Rafael P. Barradas", *Alfar*, núm. 27, marzo de 1923, pp. 205-208.

¹⁵² TENREIRO, Ramón María: "Una visita a Picasso", *Alfar*, núm. 27, marzo de 1923, pp. 174-176.

¹⁵³ ABRIL, Manuel: "El pintor Juan Gris", *Alfar*, vol. 8, noviembre de 1923, pp. 101-105.

luego son, acaso, y por añadidura, fugitivas remembranzas de aquel día, aquella hora, aquel recuerdo de emoción”. “Así, con una bella eurritmia siempre, va Juan Gris insinuando de paso [...] -y para que ello no parte del centro la atención –sugerencias reales en sus cuadros. Y cuán nobles y españolas son siempre estas pautas que el pintor ofrece a la querencia representativa de la objetivación! ...todo el mosaico esta formado por materias sencillas, sanas, nobles, puras y aunque distinguidas, fuertes”¹⁵⁴.

En estas palabras latían los valores de lo castellano a través de la estética cubista desde una perspectiva que asociaba lo español y lo objetivo del arte moderno.



Juan Gris, Ilustraciones para ABRIL., Manuel:
“El pintor Juan Gris”, *Alfar*, vol. 8, noviembre de 1923, p. 101.

En este mismo número de *Alfar* aparecía un artículo sobre Ernesto Halffter señalando los mismos valores, sobre el que trataremos aparte.

En 1924, Francisco Miguel, un antiguo ultraísta, afirmaba en un artículo escrito con ocasión del 35 Salón de artistas independientes de París que “impresionistas, cubistas, futuristas, y expresionistas habían cedido el paso a los novoclasicistas”¹⁵⁵. Aunque esta afirmación implicaba el uso y la constatación del término, el escultor criticaba empero el sentido académico que podía contener ese nuevo clasicismo, así como el pastiche y la copia:

Los novoclasicistas [...] que desconocen completamente lo que tan a fondo conocían sus clásicos maestros: el *métier*¹⁵⁶, no podrán dar cima a ese retorno al frío academicismo de Ingres y David, ni al Quattrocento [...] innúmeros son los pintores peleles que grotescamente hace bailar Picasso tras sus genialidades, e irremisiblemente caminan a un horrendo ridículo, al son de la música sirénica que entonan en coro los críticos franceses [...] pastiches, plagios, tonterías. Ni emoción, ni seriedad, ni audacia ni técnica.

Hay aquí una clara alusión a un sentido generalizado de clasicismo que incluía también la música. La postura de etse artista, por otra parte, ofrecía la lectura anti-dogmática del nuevo clasicismo desde la que muchos críticos y artistas se enfrentaban a las posiciones d’orsianas.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ MIGUEL, Francisco: “Una visita al 35 salón des artistes independents”, *Alfar*, La Coruña, 1924, p. 25.

¹⁵⁶ El *métier* ya había sido destacado por Chirico y era base fundamental de la estética stravinskyana. CHIRICO: “Una lettre de chirico”, *Littérature*, 1 de march de 1922, pp. 11-13. En THRALL SOBY, James: *Giorgio de Chirico*, New York, Arno press, 1966, pp. 158-159.

Eugenio d'Ors, por el contrario, con motivo de la misma exposición hablaba de retorno al orden: “todos, aspiran a un restablecimiento del orden, y a continuar, ahora austeramente y con una probidad perfecta, aquellas tradiciones más escogidas en que se ha cifrado en cualquier tiempo la esencia misma de la civilización [...] tan rico en desengaños como en intentos, hoy el arte aprende a obedecer, a aquellas nuevas leyes, que son precisamente las leyes eternas”¹⁵⁷.

También Paszkiewicz expuso su punto de vista sobre la exposición y la perspectiva estética de d'Ors. Proponía la revisión de los conceptos d'orsianos, específicamente clasicismo y romanticismo y su aplicación a las artes plásticas. El equilibrio ente valores románticos y clásicos era el objetivo: “El prejuicio de lo clásico es más respetable que el prejuicio de lo romántico, pero es igualmente infecundo”. Reclamaba además el valor plástico de la pintura: “leer las líneas es desnudarlas de toda significación extraplástica”¹⁵⁸. Esta postura, como vemos generalizada, coincidía con la publicación de “Sobre el punto de vista de las artes”, (1924) de Ortega y Gasset, que daba por terminado el cubismo¹⁵⁹. Y en el mismo año se estrenaba *Pulcinella*, cuyos recursos escénicos, similares a los de *El Sombrero de Tres Picos* (1919), conjugaban el cubismo con la representación de la naturaleza y el objeto, dentro de un ambiente clasicista.

Las referencias citadas, publicadas entre 1923 y 1925, incidieron directamente en la moda de retorno que se estaba creando con artistas como Sunyer, Vázquez Díaz, Victorio Macho, Mateo Hernández, Barradas, Palencia, Ucelay, Gregorio Prieto, Alberto o Dalí. Manuel Abril trataba la noción de pintura pura en Sunyer:

Utilizar arquitecturalmente las masas y musicalmente los colores, dando a la arquitectura y a la música el máximo sentido de profundidad, de forma o armonía intrínseca que ellas implican, y no tomándolas meramente por su eficacia liviana de mero halago sensorial, decorativo [...] El pintor puro trata de componer, formar un arabesco de alusiones sin misión representativa, sin otra obligación que la de armonizar según la ley y remover en el espíritu sugerencias de un orden lo más definitivo posible [...] el acomodo espiritual que recibe en el arte el calificativo clásico de orden¹⁶⁰.



Joaquín Sunyer, *La madre*, s.f. Ilustración para ABRIL, Manuel: “El arte de Joaquín Sunyer”, *Alfar*, núm. 48, marzo de 1925, p. 15.

¹⁵⁷ D'ORS, Eugenio: “Mi salón de otoño”, 1924, en: *Mis salones*, Madrid, Espasa Calpe, 1967, pp. 15 y 16.

¹⁵⁸ PASZKIEWICZ, Marjan: “Xenius cicerone”, *Alfar*, marzo de 1924, pp. 3-4

¹⁵⁹ ORTEGA Y GASSET, José: “Sobre el punto de vista en las artes”, *Revista de Occidente*, núm. 8, año 2, febrero de 1924, pp. 130-160.

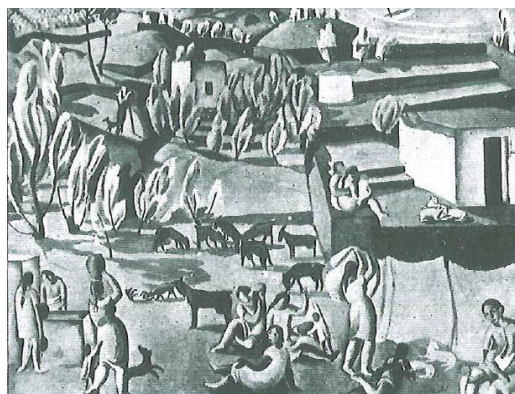
¹⁶⁰ ABRIL, Manuel: “El arte de Joaquín Sunyer”, *Alfar*, núm. 48, marzo de 1925, pp. 15-21.

Esta importancia de la forma y su calidad constructiva, además de revelar una vocación sinestésica presente en otros críticos, era común a los términos en que se describía el clasicismo moderno en la música.

Subías por su parte describía la trayectoria de las vanguardias plásticas a través de la obra de Dalí remarcando la evolución que se había producido desde el impresionismo al cubismo con la influencia de los Ballets Russes y los artistas rusos -Goncharova, Larionov-, el futurismo, los ensayos de pintura pura, hasta el retorno al orden¹⁶¹.



“Un dibujo de Dalí”, *Alfar*, noviembre de 1923, p. 187.



Paisaje con figuras, Salvador Dalí. Ilustración para SUBÍAS, Josep: “Salvador Dalí”, *Alfar*, núm. 40, marzo 1924, p. 389.

Muchos de los artistas citados fueron firmantes del posterior *Manifiesto de Artistas Ibéricos* (1925). Manuel Abril y Adolfo Salazar, entre otros, hablaron de su vinculación con la representación del natural desde la depuración y la sencillez simplificadora¹⁶².

De entre ellos, Vázquez Díaz fue quien ejemplificó en todos los frentes la posibilidad de síntesis entre novecentismo y vanguardia a través del retorno al orden¹⁶³. Según Rafael Alberti, el pintor introducía la estética de lo “sintético justo” y sus nubes eran como las de Poussin. “La nueva forma constructiva [...] era el camino real [...] donde parecen las [...] más puras tradiciones del arte”¹⁶⁴.

¹⁶¹ SUBÍAS, Josep: “Salvador Dalí”, *Alfar*, núm. 40, marzo 1924, pp. 389-391. Salvador Dalí es tratado como clasicista.

¹⁶² ABRIL, Manuel: “Barradas el uruguayo”, *Alfar*, núm. 49, abril de 1925.

¹⁶³ El pintor había regresado en 1918 de París y exponía en España desde este año con su participación en los “artistas vascos” y luego en los Ibéricos.

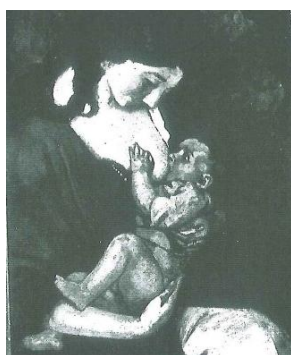
¹⁶⁴ ALBERTI, Rafael: “Los paisajes de Vázquez Díaz”, *Alfar*, núm. 42, agosto de 1924, pp. 8-11.



Pueblo Vasco. Vázquez Díaz, Ilustración para ALBERTI, Rafael: “Los paisajes de Vázquez Díaz”, *Alfar*, núm. 42, agosto de 1924, p. 11.

Salazar trató en estas fechas el cubismo desde la perspectiva musical, recogiendo esa interacción pintura-música, conceptual y terminológica, que ya se había producido en la definición del clasicismo. En un artículo también sobre Vázquez Díaz ilustrado por el mismo pintor, dejaba patentes las similitudes estéticas en la recepción de los nuevos movimientos artísticos en pintura y música¹⁶⁵.

La música se explicaba como arte no imitativo. Además de reivindicar la pintura como “un fenómeno cromático estrechamente paralelo al puro fenómeno sonoro”, independiente de cualquier subjetivismo, observamos en este artículo una serie de consideraciones sobre valores constructivos y arquitectónicos en la misma línea que los textos contemporáneos.



Vázquez Díaz. Izda.: *La madre*, 1911. Dcha.: *Mujer*, 1920. Ilustraciones para SALAZAR, Adolfo: “Consideraciones de un músico acerca de un pintor”, *Alfar*, febrero de 1924, núm. 37, pp. 242-246.

¹⁶⁵ SALAZAR, Adolfo: “Consideraciones de un músico acerca de un pintor”, *Alfar*, núm. 37, febrero de 1924, pp. 242-246.

En muchos artículos de la revista *Ronsel* se mostraba también la fusión del cubismo y el clasicismo y se rescataba la figura de Apollinaire y *L'esprit nouveau* como el punto de partida de las nuevas trayectorias estéticas. Así lo describía Guillermo de Torre en 1924:

L'Esprit Nouveau y el espíritu tradicional le deben fecundas aportaciones y sugerencias. Se diría que hasta llegó a prever la reacción que hoy se inicia —por laxitud o por torpeza para continuar— más que por una necesidad efectiva. Y que se anticipó a cierta vaga comezón clasicista de hoy (mas entendámonos, *clasicismo actual, de lo moderno* y no *neo-clasicismo*. Clasicismo en el sentido de perfección, cuadratura y estabilidad de los nuevos módulos, desentendiéndose de tradiciones inmediatas), cuando en su mejor ensayo, en su testamento estético “*l'esprit nouveau et les poètes*” [...] escribía: “*L'Esprit nouveau se reclame avant tout de l'ordre et du devoir qui sont les grandes qualités classiques par quoi se manifeste le plus hautement l'esprit français, et il leur adjoint la liberté. Cette liberté et cet ordre qui se confondent dans l'esprit nouveau sont sa caractéristique et sa force*”. Apollinaire, arquetípico animador de vanguardia en los días mortales y encrespados de imposición de los nuevos módulos y los nuevos valores [...]”¹⁶⁶.

Con esta disertación de Torre resumía una etapa en la que las voces menos conservadoras intentaban definir el clasicismo moderno como parte de una vanguardia iniciada en Francia y establecía, con el rechazo del dogma, la evaluación de la misma en la segunda mitad de la década.

La Exposición de Artistas Ibéricos y la polémica sobre el Clasicismo Moderno y el retorno al orden

La Exposición de Artistas Ibéricos celebrada en Madrid en 1925 vino a culminar, según exponen la mayor parte de estudios sobre arte del periodo, el proceso de síntesis entre Vanguardia y Novecentismo. Para Javier Tussell, “se sitúa en un momento de tránsito del arte español en su totalidad en cuanto que significó un abrupto final para un conjunto de experiencias de ruptura producidas desde la Primera Guerra Mundial, mientras que también tuvo su inicio toda una floración de propuestas”¹⁶⁷.

Para José Carlos Mainer, su manifiesto tenía “un tono ecléctico entre la modernidad cosmopolita y el endeudamiento a lo racial. Pero sobre todo da fe de una vida artística que testimonia la expansión vivida por el país a partir de 1914”¹⁶⁸, con el precedente novecentista de la Sociedad de Artistas Vascos y la Mancomunitat de Cataluña.

El manifiesto señalaba la carencia de modernidad de España frente a Europa y la falta de discusión crítica e ideológica sobre el arte y funcionó como epítome de los discursos anteriores, requiriendo la necesidad de la obra de arte social “sin bandera ni política”, argumentando la imposibilidad y la duda sobre el arte puro. Por ello 1925 es el año más citado en todos los estudios sobre las artes plásticas de esta etapa y el Salón de Artistas Ibéricos, que centraliza todos los discursos sobre artes plásticas del periodo¹⁶⁹.

¹⁶⁶ TORRE, Guillermo de: “Proyecciones, más en torno a Apollinaire”, *Ronsel*, núm. 3, julio de 1924, pp. 3-5.

¹⁶⁷ TUSELL, Javier: “La circunstancia histórica de la vanguardia plástica española”, en: *De Picasso a Dalí: As raíces da vanguarda española*, Lisboa, 1998, p. 140, citado en: ENCISO RECIO, Luis Miguel: “El 98 y el 27”, *Ecos de la generación del 98 en la del 27*, Madrid, Caballo griego para la poesía, Sociedad estatal Lisboa, 1998.

¹⁶⁸ MAINER, José Carlos: “Las vanguardias artísticas” en: *Op. cit.*, pp. 183-234.

¹⁶⁹ BOZAL, Valeriano: *Op. cit.*, pp. 33-47.

Los debates sobre la cuestión del retorno al orden y el nuevo clasicismo continuaban y se reflejaban en la crítica señalando la importancia de la ruptura de las reglas, dogmas y las imposiciones políticas o ideológicas. La diferencia estriba en que la perspectiva de ruptura con lo anterior posibilitaba hablar de tendencias, -de tendencia neoclasicista- en los principales artistas. Los valores estéticos, a pesar de esa pretendida superación de los clichés de la primera mitad de la década, eran los mismos.

Ángel Sánchez Rivero describió la obra de Sunyer en la exposición de la Sociedad de Amigos del Arte definiendo el llamado clasicismo moderno en los mismos términos que en años anteriores:

El esfuerzo de la claridad en Sunyer nos da la vista de su trayectoria estética. Es un neoclásico moderno, cosa algo distinta de un neoclásico del siglo XVIII o de un neoclásico el siglo XVI. Cada uno de estos neoclásicos ha luchado contra un enemigo diferente [...] El neoclásico de hoy ¿contra qué presenta batalla? el acontecimiento fundamental de tres cuartos de siglo últimos ha sido éste, la destrucción del objeto. El carácter representativo de la obra ha sido totalmente aniquilado [...] el arte se ha presentado a sí mismo en la operación de destruir lo objetivo. Tal es el espectáculo que nos han dado el impresionismo, primero y luego el cubismo y el expresionismo. El cubismo ha querido representar la forma en sí o mejor dicho el acto mismo de producirse la forma artística [...] es la gran hecatombe artística del siglo XIX y principios del XX: pero al día siguiente de la catástrofe ha surgido un nuevo sentido para esa objetividad aniquilada [...] el neoclasicismo moderno sale a escena como reivindicador de los derechos que debe reconocerse a la representación de las obras en el arte [...] Lo verdaderamente clásico ha dado siempre una impresión de pureza, contenida, sí, pero en peligro de violar la regla. De otro modo no tendría ninguna gracia el clasicismo¹⁷⁰.

En 1925 el Museo de Arte Moderno de Madrid organizaba una serie de conferencias, reflejo de la inquietud que había suscitado la Exposición de Artistas Ibéricos. Una de ellas, a cargo de Antonio Espina, trató sobre “El paisaje en la pintura moderna”¹⁷¹. Respecto al arte europeo el crítico apreciaba que se venía produciendo un movimiento de reacción contra las vanguardias en Francia, Italia y España. El arte nuevo se definía por su “complejidad intelectual”, el punto medio entre el pasado “permanente” –alusión a la noción novecentista de lo clásico- y la renovación, es antiimpresionista, se inclinaba a la “realidad y equilibrio”, y superaba romanticismo, futurismo¹⁷², cubismo y creacionismo. Era el clasicismo moderno la

Única posible visión reformada, mixtificada [...], porque pretender que podemos ahora comprender y sentir el clasicismo es absurdo. Grecia se ha desplomado por completo en el alma moderna [...] produce asombro, oír alguna opinión de la clase de autorizadas cuando afirma que nos encontramos en un periodo de retorno al clasicismo. Neoclasicismo, pero no neoclasicismo renacentista, que significaría seudo-clasicismo, sino un brote espontáneo, clásico, en norma y sensación [...] ¿ya es difícil señalar en el arte actual ideales fuertes, definidos que ansien concretarse en ningún mundo clásico [...] es verdad que la crisis aguda va pasando. Porque el arte empieza a regularizarse, a buscar equilibrio y serenidad, por medio de reacciones, técnicas más que espirituales. Pero de eso al neoclasicismo, que pregona la aludida opinión atorizada, hay un abismo¹⁷³.

¹⁷⁰ SÁNCHEZ RIVERO, Ángel: “Exposiciones”, *Revista de Occidente*, núm. 19, año 3, enero de 1925, pp. 110-116.

¹⁷¹ ESPINA, Antonio: “El paisaje en la pintura moderna”, *Alfar*, octubre de 1925, pp. 3-7.

¹⁷² Que quedaba fuera de los planteamientos clasicistas del noucentisme y que se rechazaría desde algunas posiciones literarias y musicales en pro del nuevo clasicismo.

¹⁷³ *Ibidem*.

Espina manifestaba una opinión que veremos existía también en literatura y música. En 1925 despuntaba la conciencia de la falsedad de los retornos y de la imposibilidad de un clasicismo en el siglo XX. Esa conciencia implicaba también la discusión sobre la “deshumanización del arte” orteguiana y la necesidad de un arte social. Estas ideas se generalizaron en todos los medios artísticos españoles en los años anteriores a 1936¹⁷⁴. Por otra parte, los términos Neoclasicismo y Clasicismo moderno se equiparaban, cuando anteriormente y también en otros ámbitos se había preferido eludir el término Neoclasicismo como ejemplo de reaccionarismo.

Moreno Villa, en su análisis de la primera Exposición de Artistas Ibéricos señalaba el factor de la distancia respecto a un verdadero clasicismo, aunque se defendía de los que asociaban neoclasicismo con movimientos tradicionalistas y retrógrados. Ponía como mediadores el Renacimiento y el siglo XVIII, señalando que “Se unen los artistas del renacimiento con los actuales, pero a pesar de esto se separan en el acento melódico del tiempo. Basta recordar a los pintores neoclásicos del siglo XVIII. Y es que cada vuelta al clasicismo se verifica con el enriquecimiento o incorporación de lo conquistado en el intermedio”¹⁷⁵. Hay un aspecto importante en las opiniones de Moreno Villa en estas fechas, que confirman la influencia de la retórica del cubismo¹⁷⁶, su imbricación en lo constructivo y su relación con lo clásico¹⁷⁷, algo que impregnará también el pensamiento musical:

Una corriente bastante poderosa de neoclasicismo, existente hoy sin duda, sirve de base a algunos para embrollarlo todo, clasicismo, academicismo, pasado y actualidad. Y no se trata de un movimiento regresivo, sino de la evolución pro-forma que se inicia con Cézanne y con el cubismo. En el fondo lo que hay es abandono de la mancha por lo definido y abandono de lo dinámico y vital por lo reposado y frío¹⁷⁸.

Esa evolución pro forma de la que hablaba Moreno Villa aún en unos términos aún cercanos al noucentisme, suponía objetividad, preocupación por la línea, “depurada expresión” y “estilización”¹⁷⁹. A pesar de cierto debate sobre el neoclasicismo, formaban parte de una terminología y una retórica habituales. Todos los críticos favorables al arte nuevo utilizaban términos como “estilo lineal”, “acusado”, “perfil”, etc. Se confirmaba la influencia francesa, centrando la cuestión del retorno sobre Ingres, “que si hubiera nacido el siglo pasado hubiera sido cubista”¹⁸⁰ y se mantenían los presupuestos desarrollados en años anteriores. Las referencias para el cubismo de

¹⁷⁴ Ramón Gómez de la Serna se pronunciaba también en contra del retorno al orden en 1925, en la revista *Plural*: GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “Lo nuevo”, *Plural*, febrero de 1925.

¹⁷⁵ MORENO VILLA, José: “Nuevos artistas. Primera exposición de la Sociedad de artistas ibéricos”, *Revista de Occidente*, julio de 1925, año 3, núm. 25, pp. 80- 91.

¹⁷⁶ “El neoclásico de hoy no se parece al de otras épocas, y ello por la sencilla razón de ser un neoclásico que surcó los mares del cubismo, con sus zonas severas o aleccionadoras [...] verán ustedes que el cubismo, si tuvo un momento de ironía, pronto llegó a ser disciplina, que si empezó en el juego pronto terminó en descubrimiento de serias verdades.” MORENO VILLA: “El arte de mi tiempo”, *El Sol*, 13 de mayo de 1925.

¹⁷⁷ El libro de Severini, *Du cubisme au classicisme*, París, 1921, ya citado, es comentado por Moreno Villa lo cita en algún escrito. *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ MORENO VILLA, José: “Cézanne y el Greco”, *El Sol*, 26 de septiembre de 1926.

¹⁸⁰ MORENO VILLA, José: “Siempre la rienda y la fusta. Ingres y Seurat”, *El Sol*, 31 de diciembre de 1925.

línea clasicizante como superador del postimpresionismo y el nuevo clasicismo recaían de nuevo sobre Cezánne, Picasso y Vázquez Díaz¹⁸¹.

El debate sobre la pintura pura iniciado años antes seguía apareciendo en los escritos más influyentes como los de Severini, Gleizes y Pasckiewicz. Todos ellos se unían en el rechazo a forma y al arte estrictamente puros, en la necesidad de equilibrio entre la representación y el valor plástico -es decir contenido y forma- en la *depuración*¹⁸².

También es importante destacar la influencia del racionalismo arquitectónico en la segunda mitad de la década de los veinte. Llegaban a España las ideas de Le Corbusier, Taut y Od, a través de los artículos de arquitectura que el mismo Moreno Villa escribía entre 1925 y 1933, la mayoría en la revista *Arquitectura*, de la que fue director de 1927 a 1933. Además en 1928 la Sociedad de cursos y conferencias organizó un curso de arquitectura moderna en la Residencia de Estudiantes donde intervinieron Le Corbusier, Gropius y Theo van Doesburg¹⁸³.

Las mismas cuestiones sobre equilibrio, sencillez, unidad..., imperaban. Se rechazaba el siglo XIX y el modernismo de los primeros años del veinte¹⁸⁴.

Del final de la década a la Guerra Civil: el retorno al “asunto”

Al final de la década de los años veinte continuó la reflexión sobre los *ismos* y se intensificó la tendencia de “vuelta al asunto”, por otra parte ya anunciadas anteriormente en el sentido objetual y formal del retorno al orden. La obsolescencia del cubismo, el camino hacia nuevas tendencias como el surrealismo o *superrealismo* y el debate sobre la validez de los nuevos clasicismos fueron patentes en todas las disciplinas.

En 1927 se publicaba *La Nueva España 1930*¹⁸⁵ de Gabriel García Maroto, artista vinculado a Ortega y Gasset y que participó en los Ibéricos, que ponía sobre la mesa toda la producción artística española y las perspectivas de futuro. Este ensayo formaba parte de una serie de propuestas “rehumanizadoras” que, como veremos, repercutieron en diferentes ámbitos y discursos.

En las artes plásticas predominaban las teorías de Sebastiá Gasch y su círculo. En mayo de 1926, en las páginas de *L'amic de les arts*, Gasch hablaba de necesidad de un arte clásico concebido como “matemática superior”, introduciendo presupuestos superrealistas¹⁸⁶. La influencia de Cocteau era ya patente en dicha publicación desde sus inicios. Lluís Montanyà escribía sobre Cocteau también en 1926, comentando su libro

¹⁸¹ ESPINA, Antonio: “Vázquez Díaz, un claro exponente de la pintura moderna”, *La Gaceta Literaria*, 15 de junio de 1927.

¹⁸² PASZKIEWICZ, Marjan: “Reflexiones sobre la pintura nueva”, *Revista de Occidente*, Madrid, septiembre de 1925.

¹⁸³ Recordemos su implicación en los movimientos de retorno a Bach y sus ideas estéticas aquí reseñadas. La Sociedad de cursos y conferencias y la Residencia de Estudiantes son dos instituciones fundamentales para la renovación artística del periodo.

¹⁸⁴ Esto se refleja en la encuesta publicada en *La Gaceta Literaria*, el 15 de abril de 1928.

¹⁸⁵ GARCIA MAROTO, Gabriel: *La Nueva España*, Madrid, Biblos, 1927.

¹⁸⁶ GASCH, Sebastiá: “De galería en galería”, *L'amic de les arts*, núm. 2, mayo 1926, p. 5.

Le rappel a l'ordre, y explicaba sus teorías sobre el Clasicismo moderno como equilibrio y como forma de pensar las cosas, “la forma sencilla de decir las cosas complicadas”¹⁸⁷.

En 1927 Gasch escribía un artículo sobre la trayectoria del arte desde el impresionismo. La constante era de nuevo que el Cubismo introdujo la posibilidad de una tercera dimensión para evitar “un planismo ornamental” sumamente abstracto: la pintura pura, y que ésto llevaría al “Neoclasicismo”: “era preciso humanizar la abstracción. Era preciso revestir las formas abstractas con una capa de realidad, endulzarlas, disfrazarlas, como hicieron los antiguos y los del Renacimiento”¹⁸⁸. Gasch citaba las teorías de Ozenfant y Jeanneret que con su libro *Après le cubisme* en 1918 “fueron los primeros en dar el grito de alarma” al proclamar el purismo¹⁸⁹. Montanyá hablaba también de superrealismo cuyo origen eran las teorías de Valéry, que habían tenido su culminación en Cocteau¹⁹⁰.

El grupo de Gasch, Montanyá y Dalí, que firmaron el Manifest Groc (Manifest antiartistic catalá) en 1928¹⁹¹, tuvo presencia tanto en el ámbito catalán como en el madrileño a través de sus principales publicaciones. El manifiesto incluía una lista de pintores: Picasso, Juan Gris, Miró, Le Corbusier, Ozenfant, De Chirico, Jean Cocteau, André Breton, etc. Los artículos de Gasch, publicados principalmente en *L'Amic de las arts* y *Gaceta Literaria*, rechazaban el cubismo de Cézanne y proclamaban un nuevo clasicismo desde “el espíritu”¹⁹², reclamaban el verdadero sentido de la vanguardia que debía mirar hacia la tradición y basarse en: “superperfecció, garantia d’eternitat, superrealismo, metaficisme, plasticisme poetic, moviment antiartistic [...] etapes vers un *nou classicisme* vivent. Practica ultrancera d’unitat, de disciplina artística i literaria, a la recerca, pero a nosaltres, de una edad de les obres de la qual hom ougui dir-ne ço que, sense hiperbole, suara deiem de les poques que havem esmentat”¹⁹³. El espíritu de *L'Amic de les Arts* era siempre de rechazo de un falso clasicismo académico pero de búsqueda de representación a través de las cualidades del orden:

No olvidemos, como ejemplo de la primera, todas las malas acciones de todos los falsos clasicismos, en el fondo verdaderos academicismos [...] los delitos del lamentable neoclasicismo francés, hijo del cubismo y de la nueva objetividad alemana, que tantas obras frías ha engendrado [...] no olvidemos los delitos del superrealismo, [...] obras que caen en la literatura y más propias de un ilustrador que de un pintor, y es que es preciso fusionar ambas tendencias, hacer de ellas un haz compacto, convertirlas en un todo, que sabrá satisfacer exactamente nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad, nuestra razón y nuestro instinto [...] una vez más debemos aludir al genio magnífico e imponderable del andaluz Picasso¹⁹⁴.

¹⁸⁷ MONTANYA, Lluís: “Panorama. Per Lluís Montanya. Le Rappel a l'ordre, de Jean Cocteau”, *L'amic de les arts*, núm. 3, junio de 1926, p. 3.

¹⁸⁸ GASCH, Sebastià: “Del cubismo al superrealismo, la moderna pintura francesa”, *La Gaceta Literaria*, 15 octubre del 1927, p. 5.

¹⁸⁹ Justo al año siguiente Ozenfant escribía en la *Revista de Occidente*. OZENFANT, A: “De la naturaleza al arte”, *Revista de Occidente*, agosto de 1928.

¹⁹⁰ MONTANYA, Lluís: “Superrealisme”, *L'Amic de les arts*, núm. 19, 31 de enero de 1927, p. 3.

¹⁹¹ Salvador Dalí, Sebastià Gasch, Lluís Montanyá. Firman el “Manifiesto Antiartístico Catalán”, *Revista Gallo*, abril de 1928 (núm. único).

¹⁹² GASCH, Sebastià: “Nous limits de la pintura”, *L'amic de les arts*, febrero, abril y mayo de 1928.

¹⁹³ CRABONELL, Josep: Sebastià: “Contribució a la recerca d’un nou classicisme”. *L'amic de les arts*, 30 de abril de 1928.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

El manifiesto mostraba un rechazo del clasicismo conservador pero también, a través de ello, como en otros frentes ocurría, propugnaba la necesidad de una reestructuración del arte una vez vencida la década de los veinte. Esa necesidad de orden tenía que ver con la influencia italiana transmitida a través de Cocteau y de “Retorno a Italia” de Waldemar George¹⁹⁵, del surrealismo de Chirico, con el antecedente de Severini en el cubismo clasicista. D’Ors abrazaba esta tendencia desde *La Gaceta Literaria*¹⁹⁶, pero con una postura contraria a Gasch, reclamando el clasicismo dogmático que señalaba ya desde principios de los años veinte¹⁹⁷.

El texto concluía con la relación de los siguientes artistas: Picasso y Maritain, Aragon y Cocteau, Ozenfant y García Lorca¹⁹⁸, Strawinsky, de Chirico y Miró, Le Corbusier y Breton. La tesis fundamental era que “las vanguardias anteriores a la guerra son asimilables -por su exaltación y su subjetivismo- al desorden romántico y por tanto en el presente tan reprobables como él”.

Apostaban por las teorías francesas de *Cahiers d’art*, el arte puro desde un nuevo punto de vista, recuperando las teorías de Cocteau que renunciaban al nuevo arte tanto desde la derecha como desde la izquierda. Lo moderno era antitético a lo vanguardista, y se entendía como un proceso hacia un clasicismo vivo pero no hacia un neoclasicismo como tendencia establecida a la que pudiera pertenecer esta nueva objetividad. Coexistían con ella expresionismo, constructivismo centroeuropeo, neoclasicismo y surrealismo.

La Gaceta Literaria tradujo al final de los años veinte textos de Gasch y estas ideas pasaron a Madrid¹⁹⁹. Picasso seguía representando la síntesis entre razón y sentimiento y el testimonio de la recuperación del pasado a través de Ingres²⁰⁰. Manuel Abril abogaba por una combinación de la ideología emocional y la representación con la plástica pura al afirmar la imposibilidad del arte puro²⁰¹.

En todo ello subyacía la reflexión sobre el cubismo como pasado, la necesidad de encontrar un sentido discursivo a la historia del arte nuevo y la vuelta al asunto frente a la abstracción cubista. De ello dio ejemplo Corpus Barga cuando en marzo de 1929 comentaba la exposición de artistas españoles afincados en París:

¹⁹⁵ GASCH, Sebastián: “Comprensión del arte moderno”, *La Gaceta Literaria*, 1 de septiembre de 1929.

¹⁹⁶ D’ORS, Eugenio: “Italia vuelve”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de mayo de 1930.

¹⁹⁷ D’ORS, Eugenio: “Waldemar George, Rouault, Bérard”, *La Gaceta Literaria*, núm. 73, 1 de enero de 1930, p. 12.

¹⁹⁸ Que había expuesto sus dibujos en Dalmau en 1927.

¹⁹⁹ GASCH, Sebastián: “Naturaleza y arte”, *La Gaceta Literaria*, 1 de enero de 1928. Y GASCH, Sebastián: “De un orden nuevo”, *La Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1928. (número dedicado a la nueva arquitectura, en especial la Bauhaus).

²⁰⁰ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “Ensayo sobre Picasso y el cubismo”, *Revista de Occidente*, vol. 24, abril, mayo y junio, 1929.

²⁰¹ ABRIL, Manuel: “Itinerario ideal del nuevo arte plástico”, *Revista de Occidente*, diciembre 1926, pp. 343-367.

La obra constructiva del cubismo no es la que se ha perdido en las artes decorativas; es el alambrado que ha puesto para impedir la retirada a la pintura hecha. Para hacer otra vez pintura no se puede atravesar ese alambrado. La situación de la pintura que aquí veis no puede ser más crítica [...] esa pintura me parece que quiere volver a ser pintura [...] salvarse de todo riesgo muelle, decorativo. [...] y no puede contar con los elementos tradicionales [...] es una pintura elemental. Es romántica como el cubismo era clásico²⁰².

En los años treinta pervivieron todas estas cuestiones, focalizando el discurso del arte español en la figura de Picasso²⁰³. La citada asociación ADLAN a la que pertenecía Gustavo Pittaluga entre otros músicos, promocionaba la pintura de Picasso²⁰⁴. En 1933 Guillermo de Torre hacía balance: “Existió un momento de la pintura nueva que hubiéramos podido creer de reposo y cristalización. Pareció que iba a dominar cierto espíritu neoclasicista, cierto ritmo asentado y sereno. Pareció que los pintores jóvenes, cerrando el periodo de las búsquedas y de las trouvailles, marchaban tranquilamente hacia la postulada meta constructiva”²⁰⁵. Todo el debate tenía que ver con el auge del surrealismo y la discusión sobre éste en las nuevas teorías artísticas, situado como resolución de las viejas antinomias²⁰⁶.

De Torre criticaba a Eugenio d’Ors por su visión neoclásica de Picasso como italiano, reivindicando el carácter español del pintor y su relación con la corrientes postimpresionistas. Sin embargo la obra de d’Ors siguió incidiendo en escritos como los de Moreno Villa hasta los años cuarenta²⁰⁷, quizá por cuestiones ideológicas o políticas, en su reflexión sobre el neoclasicismo como corriente pasada que tuvo su tentativa de asentamiento²⁰⁸.

La utilización del término neoclasicismo para la plástica se había ido precisando cuando se empezaba a discutir su validez, con el retorno al asunto y la idea de la imposibilidad del arte puro entre 1925-1931, y mientras una línea de neocasticismo artístico –Maruja Mallo, Benjamín Palencia, y populismo literario, -Lorca y Alberti, triunfaba en la creación plástica y literaria.

Como define Eugenio Carmona, el retorno al orden “fue un fenómeno complejo y diverso que incluía desde la ruptura con el sistema vanguardista y la reconciliación con

²⁰² CORPUS BARGA: “Pintura nunca vista”, *Revista de Occidente*, vol. 23, enero-marzo de 1929, pp. 341-351.

²⁰³ RUIZ VERNACCI, E.: “Picasso”, *El Sol*, 20 de enero de 1936.

²⁰⁴ La crítica relacionaba el humor y la deformación de Picasso con el gongorismo y hablaba de un arte universal y etnográfico, en términos similares a los que se esgrimirían respecto a el *Retablo* y *Concerto* de Falla. JUAN DE LA ENCINA (Ricardo Gutiérrez Abascal): “De Arte. Comentarios picassistas”, *El Sol*, 16 de marzo de 1936.

²⁰⁵ TORRE, Guillermo de: “Un falso balance del arte nuevo”, *Revista de Occidente*, núm. 120, año 11, junio de 1933, p. 238.

²⁰⁶ TORRE, Guillermo de: “Paul Eluard, el poeta francés, habla de Picasso como pintor y poeta. La próxima exposición del gran artista malagueño en Madrid”, *El Sol*, 29 de enero de 1936.

²⁰⁷ MORENO VILLA, José: “Obras y estilos: lo clásico en la revolución cubista”, *Novedades*, núm. 3, 4 de diciembre de 1949. Picasso nos enseñó lo clásico en su esencia, no lo grotesco, no lo casorio y realista.

²⁰⁸ “El neoclasicismo fue un paso atrás, sin más espíritu que el de la letra muerta, el de las normas académicas”: MORENO VILLA, José: “Obras y estilos, un Ingres y un Matisse”, *Novedades*, 14 de agosto de 1949.

el sistema figurativo tradicional a la revisión constructiva de la propia vanguardia”²⁰⁹. El clasicismo postcubista fue una tendencia que desde diferentes áreas de pensamiento dio la posibilidad de síntesis entre novecentismo y vanguardia, y asumir las novedades europeas sin asimilar la vanguardia extrema. El retorno al orden fue “un estado de la conciencia estética entre los creadores españoles y nunca una poética delimitada ni precisa”, ya que fue entendido por los mismos pensadores de la época de diferentes maneras.

3.3. El clasicismo moderno en la literatura

No es posible aislar el discurso del retorno al orden y el neoclasicismo en las letras del de las artes plásticas ya explicado, de la misma forma que tampoco del de la música. Profundizar en circunstancias y aspectos estéticos concretos impone no obstante tratarlos por separado, además de lograr describir histórica y discursivamente un desarrollo temporal de los conceptos.

La mayor parte de los estudios inciden en la relación de la literatura de entreguerras, de vanguardia o de la Generación del 27 con las vanguardias plásticas como el cubismo, el futurismo y el dadaísmo, con el precedente del simbolismo de Baudelaire o Rimbaud. Sin embargo, del mismo modo que en la plástica o la música, en literatura, como señala Blanco Aguinaga, “se rechazó la subversión de los movimientos más radicales por el poso del 98 y la cultura burguesa”²¹⁰.

El concepto de nuevo clasicismo en el grupo poético del 27 se formó en gran medida por la influencia de las nuevas corrientes francesas, como había ocurrido en la plástica por la influencia de la revista *Nord-Sud*, que proponía restaurar cierto tipo de orden dentro de la vanguardia.

La revista *España*, a través de las primeras publicaciones de Moreno Villa, Gerardo Diego, Jorge Guillén, y Salinas, desmontó como en las artes plásticas, entre 1915 y 1922, muchos de los presupuestos modernistas que había imperado en la poesía hasta entonces, proponiendo los valores de intelectualismo, metáfora, ironía y antirromanticismo.

Esta línea continuaría en la *Revista de Occidente* especialmente a partir de los textos de Benjamín Jarnés en los años veinte. En 1924, la revista francesa *Intentions*, recomendada por *Alfar*, publicaba un número monográfico dedicado a la joven literatura española. Antonio Marichalar también recogía lo que se podía entender como grupo central del 27: Pedro Salinas, Guillén, Bergamín, Lorca, Chabás, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Rogelio Buendía, Fernando Vela y Adolfo Salazar²¹¹.

La concepción de *poesía pura* llevaba a la revitalización del *esencialismo*, ya evidente en la poesía simbolista, pero añadía el elemento de lo intelectual (Paul Valéry) sumamente importante en el caso de la poesía de vanguardia. Estos componentes estéticos procedentes del purismo francés se unieron a la recuperación de la literatura del Siglo

²⁰⁹ CARMONA, Eugenio: “Bores, ultraísta, clásico, nuevo”: *Francisco Bores, el ultraísmo y el ambiente literario madrileño. 1921-1925*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1999, pp. 11-89.

²¹⁰ BLANCO AGUINAGA, Carlos: “Poéticas del 98, poéticas del 27”, *Ecos de la generación del 98 en la del 27*. Madrid, Caballo Griego para la poesía, Sociedad estatal Lisboa, 1998. pp. 41-61.

²¹¹ Planteamiento de la poesía pura en “Eternidades” de Juan Ramón Jiménez, (1916-1917). Poesía desnuda, poesía pura, poesía nueva, son nombres utilizados en esta época: JAROSLAW FLYS, Miguel: “Regreso al futuro: el humanismo de Dámaso Alonso”, en: *Ecos de la generación del 98...*, pp. 63-76.

de Oro y a las influencias de vanguardias como cubismo y futurismo, además de la poesía popular (*Neopopularismo*, especialmente presente en Alberti o Guillén), y los cancioneros del siglo XV y XVI que rescataban Torner o Bal y Gay, vinculados a la Residencia de Estudiantes. La recuperación del Barroco tuvo su auge con la figura de Góngora, pero también Garcilaso, Fray Luis y Juan de la Cruz hasta Lope, Quevedo y Bocángel.

En general se pueden extraer en la literatura una serie de rasgos comunes y dualidades que demuestran el paralelismo con cuestiones presentes en las artes plásticas y la música: el equilibrio entre lo sentimental y lo intelectual, entre lo romántico como expresión y lo clásico como disciplina, técnica y perfección; entre el esteticismo por la búsqueda de lo puro y lo humano, más presente en los poetas y escritores tras la Guerra Civil española; entre el arte para minorías y el arte para mayorías; entre lo culto y lo popular; y entre lo universal y lo nacional o español, representado en cancioneros y romanceros y la tradición culta del Siglo de Oro.

Hasta 1927 se pueden observar estas premisas estéticas, pero como en otras manifestaciones artísticas, se empieza a devaluar esa importancia de lo formal y se inicia un proceso de rehumanización, que va acompañado de las primeras noticias del surrealismo, (no aceptado no obstante por todos los poetas que habían propagado el nuevo clasicismo) y la progresiva incorporación a la política de algunos poetas.

Los primeros signos de clasicismo y retorno al orden: Ultraísmo

Ya hemos explicado algunos rasgos del Ultraísmo en el apartado sobre las artes plásticas. Era la primera corriente literaria que asumía una noción de clasicismo, a través de escritores como Huidobro o Cansinos Assens, que conocían los presupuestos del clasicismo poético en Francia: por una parte la noción del artista clásico, los poetas (*poietes*) -como en griego- hacedores, creadores; por otra parte clasicismo como síntesis entre las obras del pasado y la vanguardia, con el mismo significado que adquiriría en las artes plásticas.

Pero también se recibirían los presupuestos del clasicismo italiano a través del Noucentisme y el impulso de Eugenio d'Ors. Cocteau iba a convertirse en referencia para el discurso neoclasicista en las letras españolas, influyendo no sólo por la presentación de *Parade* sino, como hemos explicado anteriormente, a través de sus textos en revistas ultraístas y de vanguardia. El nombre de Cocteau llegaba también a España por medio del citado Guillermo de Torre, que había entrado en correspondencia con él en 1920²¹².

El antiguo creacionismo incorporaba aspectos de la idea de poesía pura y metáfora poética, pasando en los años veinte a fomentar la noción de clasicismo y pureza poética en publicaciones como *Ronsel*, *Alfar*, *Horizonte* y *Cosmópolis*²¹³.

En *Cosmópolis* aparecía en 1920 la noción de neoclasicismo literario francés a través de uno de sus representantes, Henri Clonard, exponiendo la polémica del término, su carácter novedoso y los rasgos estéticos que lo definían: orden como predominio de la

²¹² BONET, Juan Manuel: "Jean Cocteau, en el cóctel español de los veinte", en *Cocteau y España...*, pp. 15-20.

²¹³ CANSINOS ASSENS, Rafael. TORRE, Guillermo de: "Manifiesto", *Grecia*, 30 de agosto de 1919.

razón, pero según cada artista, opuesto al orden general parnasiano y tradicionalista²¹⁴. Huidobro era amigo de Adolfo Salazar, al igual que Gerardo Diego. Salazar escribía también en 1920 en *Grecia* sobre poesía y música y hablaba de la noción de pureza en la poesía moderna, a través de su explicación sobre la música pura “libre de la sensación que la hizo nacer”²¹⁵, como forma autónoma.

Horizonte clasicista

Después de amagos en las publicaciones citadas y en *Índice*, todavía de índole ultraísta y donde participaban activamente Bergamín y Marichalar, una de las primeras revistas que hablaron de clasicismo fue *Horizonte*, liderada por Pedro Garfias, José Rivas Panedas y Juan Chabás.

La revista se desligaba del ultraísmo y hablaba de clasicismo y retorno al orden. El primer número de *Horizonte* en 1922 contaba con Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez y Eugenio d'Ors, a los que se sumaban Bergamín, Gerardo Diego y Dámaso Alonso²¹⁶. Por la influencia de André Gide y Jules Romains²¹⁷, en sus páginas se encuentran dos textos que proponen el cambio de rumbo del ultraísmo a un nuevo clasicismo o retorno al orden.

El primero de ellos, de diciembre de 1922, se titula “Clasicismo” y es de José Bergamín. El segundo es de Antonio Marichalar, y se titula “Oscilaciones, virar”. Bergamín daba a conocer la aparición de *Le Mouton Blanc*²¹⁸ y su tendencia neoclasicista y se refería a un concepto de “clasicismo vivo” en la poesía: “No ha padecido nada la espontaneidad poética, al contrario, ha ganado, desnudándose más y mostrándose todavía mejor en su primitiva pureza. Cabe aquí una lección de verdadero clasicismo, de clasicismo vivo, es decir, presente, permanente”²¹⁹. El clasicismo para Bergamín era “una protesta joven contra los excesos de una anarquía literaria inconsciente”. Estaba aquí implícita una consideración de lo clásico similar a las de Ortega y d'Ors. Marichalar, por su parte, subrayaba el sentido común de Cocteau, y recordaba cómo la época de Max Jacob y Jean Epstein había pasado a favor de un fuerte anhelo de clasicismo. El nuevo clasicismo había de ser vivo.

²¹⁴ CLONARD, Henri: “Sobre el programa de los neoclásicos franceses”, *Cosmópolis*, núm. 9, 1920, pp. 20-29.

²¹⁵ SALAZAR, Adolfo: “Poesía y música”, *Grecia*, núm. 7, julio de 1920, p. 6.

²¹⁶ Salazar estaba en estos círculos, y -como hemos visto- escribía en algunas revistas. Consuelo Carredano trata en su trabajo de tesis la coincidencia de ideas estéticas manifiesta entre Salazar y Gerardo Diego a través de su correspondencia, *Cartas del Archivo Gerardo Diego*, recogidas por Consuelo Carredano en el epistolario de Adolfo Salazar. CARREDANO, Consuelo: *Adolfo Salazar...*, p. 277. Por otra parte Debussy era tratado como clásico por Gerardo Diego, que compone una serie de poemas sobre el músico entre 1918 y 1921, una perspectiva común a la crítica musical de estos años: SÁNCHEZ OCHOA, Ramón: “La musique de debussy dans le discours poetique de Gerardo Diego: Trois démarches créatrices”, en: *La Musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*, Paris, Série Études, Presses de l'université Paris Sorbonne, 2003, pp. 227-340.

²¹⁷ Que por otra parte daba su visión de la pintura cubista como visión global de perspectivas múltiples en *La vie Unanime*, *Odes et prières* y *Un être en marche*, publicados de 1908 a 1913. SABATIER, François: *Op. cit.*, p. 443.

²¹⁸ Que tomaba el término de la hostería donde se reunían Racine, Molière, La fontaine y Boileau en el siglo XVIII

²¹⁹ BERGAMÍN, José. “Clasicismo”, *Horizonte*, núm. 3, 15 de diciembre de 1922.

Los valores señalados eran: pureza, sencillez, primitivismo, espontaneidad, claridad, precisión, exigencia dentro de la idea de lo clásico como un “modo” estético permanente. Las ideas de Eugenio d’Ors estaban presentes en los literatos del 27 y se difundían en las principales publicaciones. Lo clásico pasaba por el tamiz del mediterraneísmo de d’Ors, y se transformaba en el occidentalismo y universalismo de los literatos. Lo clásico se definía según d’Ors, Juan Ramón Jiménez²²⁰ y Cocteau -tres referencias para estos escritores- como un valor presente y de renovación, según la norma clásica no ausente de ímpetu o temperamento²²¹.

En paralelo a estos textos y a los principales de *Horizonte* Gerardo Diego escribió su poemario *Imagen*. En él destacaba la “arquitectura invisible de la música”, citando a Debussy y Chopin, y la noción de la creación de la imagen “múltiple” como elemento transgresor de la realidad, desde una posición similar al cubismo de Apollinaire que introducía la música como matiz no especialmente plástico y que otorgaba a la creación poética visos de improvisación, emoción, ilogicidad, pureza, esencialidad, juego²²². Ello tenía que ver con sus conocimientos musicales y la influencia de las ideas francesas que situaban a Debussy como el punto de partida de la renovación. Escribía “D’Après Debussy” en *Grecia* planteándose el horizonte estético a partir de la muerte de Debussy, como se estaba haciendo en el pensamiento musical. Dicho planteamiento se situaba en su citado poemario *Imagen*, donde la vertiente clasicista del ultraísmo está clara:

No hallábamos el nido.
No le hallábamos.
La lluvia devanaba su moaré de raso
Y cuchicheaba
Entre los verdes muslos de las yerbas.
El nido estaba próximo.
No le hallábamos.
Jugamos a las cuatro esquinas.
Jugamos a la gallina ciega.
Nos esponjábamos como sauces y picoteábamos el granizo.
No le hallábamos.
Pasó silbando un pajarraco negro.
El pequeñín no sabía volar
Y se cayó al pozo.
Y el nido no le hallábamos.
La lluvia abría su abanico tornasol
En esto²²³.

²²⁰ JIMÉNEZ, Juan Ramón, “Ética estética”, *España*, 13 de noviembre de 1920, y: JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Estética y ética estética: crítica y complemento*; selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfías, Madrid, Aguilar, 1967.

²²¹ MARICHALAR, Antonio: “Eugenio d’Ors, el nuevo glosario”, *Revista de Occidente*, vol. 2, octubre-noviembre-diciembre de 1923, pp. 123-255.

²²² BERNAL, José Luis: Introducción a DIEGO, Gerardo: *Imagen (1918-1922)*, Málaga, Centro cultural de la Generación del 27, 1989, p. 145.

²²³ DIEGO, Gerardo: “D’Après Debussy”, *Grecia*, núm. 24, año 2, 10 de agosto de 1919.

En el mismo poemario Diego dedicaba a Manuel de Falla un poema clasicista y popularista, donde se unía lo culto y lo popular:

Estribillo Estribillo Estribillo
El canto más perfecto es el canto del grillo
Paso a paso
Se asciende hasta el Parnaso
Yo no queiro las alas de Pegaso
Dejadme auscultar
El friso sonoro que fluye la fuente
Los palillos de mis dedos
Repiquean ritmo, ritmos, ritmos
En el tamboril del cerebro
Estribillo estribillo estribillo
El más perfecto es el canto del grillo²²⁴.

En enero de 1923 se publicaba en *Horizonte* una muy interesante nota crítica sobre Cocteau, dedicada significativamente al crítico Enrique Díez-Canedo. En números sucesivos escribieron Antonio Machado, Moreno Villa, Luis Buñuel, Eugenio Montes, Rafael Alberti o García Lorca. Todos ellos conocedores de la prosa y la poesía de Cocteau. José Bergamín escribía también sobre su poesía en *Verso y Prosa*²²⁵.

Estos autores se referían en general un Clasicismo moderno presente en las nuevas tendencias, pero rechazaban el término neoclasicismo, frente al uso que se había hecho de él anteriormente en Francia, pues se ligaba a la noción de copia, al igual que en las artes plásticas y en la música en estos años. Esto provenía en la poesía de la citada publicación francesa *Le Mouton Blanc*: “El clasicismo moderno, no es pues, arte de copista de museo. Es arte que traza los lienzos que han de decorar las salas mayores de los museos futuros” “Clasicismo moderno, según Hytier, es una denominación elegida después de mucho examen. Quiere decir todo lo contrario de “Neoclasicismo”, tendencia que es forzoso evitar como la “peste””²²⁶. Con todo Díez Canedo -como otros artistas y críticos- estaban citando una terminología que ya D’Ors y Torres García emplearon.

De hecho Marichalar dedicaba en 1923 un texto a Jules Romaines en *Alfar*: “Conocíamos de él sus libros, ahora escuchábamos su palabra, pero más que nada era su presencia misma la que lograba realizar esa aludida transmisión de clasicismo “esencialmente vivo”. Veamos: Jules Romaines es clásico por esencia, porque la sabrosa enjundia de su temperamento cálido, sensual, está regada por la cepa de la auténtica sangre rabelesiana. La más pura tradición pero más viva y bulliciosa como quien realizando una revolución poética, aporta una afirmación constructiva que constituye un sistema”²²⁷. Los términos en que describía a Romaines, físicamente, indicaban la influencia de la estética francesa y los valores plásticos y musicales que se estaban propugnando en estos mismos años: “su aspecto refleja ya dos calidades típicas de la

²²⁴ DIEGO “Estética a Manuel de Falla”, *Índice*, núm. 3, vol. 1, Madrid, 1921, p. 6.

²²⁵ BONET, Juan Manuel: “Jean Cocteau, en el cóctel español de los veinte”, en *Cocteau y España...*, pp. 15-20.

²²⁶ DIEZ-CANEDO, Enrique: “La vida literaria. El clasicismo moderno”, *España*, núm. 389, 1923.

²²⁷ MARICHALAR, Antonio: “Le mouton blanc, Jules Romaines”, *Alfar*, noviembre de 1923.

casta francesa: el perfil penetrante, incisivo del buscador inquieto, lírico e irónico a la vez, y el cogote jocundo y sanguíneo de robusto telemita plácido, denso y profundamente nutrido. Su espíritu ofrece igualmente esa “presencia continua” que las cosas tienen para él y que él tiene para las cosas a las cuales enfoca esa su peculiarísima facultad de mirada táctil, con lo que obtiene mayor gozo y a la vez logra comprobar la auténtica estructura formal”.

Cipriano Rivas Cherif relacionaba la poética pura, espontánea y sencilla de Juan Ramón Jiménez con la influencia de Góngora en la creación poética pero además con la renovación que estaba operando en música desde Debussy a Strawinsky, un “movimiento intelectualista basado en la armonía pura”²²⁸.

También en *Alfar* Chabás describía en 1924 a Juan Ramón Jiménez como autor clásico, reclamando valores antirrománticos que se estaban reclamando en música²²⁹. El concepto de clasicismo, presentes valores noucentistas extrapolables al pensamiento musical, quedaba explicado en el texto en palabras del propio poeta:

Clásico es únicamente, vivo [...] clásicos y modernos, qué absurda, qué constante distinción! Clasicismo es virtud del presente y del futuro no sólo del pasado [...] el clasicismo como la estética, la ética, etc., no es nada objetivo ni insisto, lo condiciona esencialmente el tiempo. Está en nosotros, cuando está, como la sangre, vivo, hondo y ardiente; en nuestra vida diaria, no en libro ni en museo; y si queremos ser clásicos, hemos de encontrar en nosotros mismos, nuestro propio y único clasicismo [...] ²³⁰.

En la misma publicación se rescataba la figura de Anatole France, describiendo su obra poética en términos de Clasicismo moderno: “mensuración y equilibrio cabales del fondo ideológico y de la armonía formal [...] en France se ajustaban diestramente el certero atisbo de un naturalista y la pureza formal de un parnasiano. Observación prolija y honda y cautivante poder de evocación [...] sobrio encanto narrativo, cultura profunda y subida belleza ideal...”²³¹.

En años sucesivos pureza y clasicismo irían ligados en las principales publicaciones literarias y artísticas²³². Se apuntaba la recuperación de Góngora asociado a un clasicismo nuevo, contrario al neoclasicismo y afín a la *Nouvelle Revue Française* y a Paul Valéry, que sintetizaba inteligencia y sensualidad²³³, una perspectiva común a otras áreas de creación.

²²⁸ RIVAS CHERIF, Cipriano: “Apuntes de crítica literaria, Juan Ramón Jiménez”, *España*, núm. 397, noviembre de 1923, pp. 7-8.

²²⁹ CHABÁS Y MARTÍ, J.: “Crítica concéntrica. Juan Ramón Jiménez”, *Alfar*, enero de 1924, pp. 17-24.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ DEL VALLE, J. G.: “Anatole France”, *Alfar*, octubre de 1924, p. 169. Salazar hablaría poco tiempo después de su crítica sobre el Quijote, señalando las palabras del propio escritor francés que elogiaban lo “natural y la simplicidad” en la novela. SALAZAR: “Anatole France y Don Quijote”, *El Sol*, 30 de enero de 1926.

²³² “Radiguet y el clasicismo” *Proa*, núm 6, de 1925.

²³³ DIEGO, Gerardo: “Retórica y poética”, *Revista de Occidente*, noviembre de 1924, pp. 280-28, y DIEGO, Gerardo: “Minuta y poesía”, *Alfar*, núm. 44, 1924, p. 3.

La posibilidad de la poesía pura. Horizontes surrealistas

La discusión sobre la imposibilidad de la poesía pura se iba constatando y se asentaba en el ecuador de la década. En el caso literario con manifestaciones como el ensayo *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre²³⁴, sobre el que volveremos al tratar otras cuestiones. El pasado interesaba en función del futuro, como eco vivo, “de ahí que los clásicos, ciertos clásicos, solo nos interesen por sus virtudes asimilables, adherentes al espíritu moderno”²³⁵. Guillermo de Torre consideraba cerrada la etapa anterior en 1924, precisamente porque se había mostrado “la falacia del retorno”. Esta posición se manifestaba desde una crítica al novecentismo de d’Ors como imposición de un clasicismo de reglas, y subrepticamente una crítica al endurecimiento ideológico de la dictadura:

No aceptemos este viraje hacia la derecha. Ciertamente es que actualmente puede percibirse una especie de descanso, una nueva detención antes de izar nuevamente [...] quizá algunos también, queriendo medir la distancia recorrida buscar un punto de amarre prestigioso, unas raíces sólidas, vuelven la vista al pasado y a través de las frondas clásicas esperan resurgir entre las máscaras yertas alguna faz ansiada, luminosa y congraciadora [...] Esa nostalgia clasicista que algunos consideran fatal y necesaria. ¿Nudos tradicionales? Bien. Pero los que se ofrezcan espontáneamente [...] nunca los buscados de modo sistemático y ficticio [...] Y a la larga, ya es sabido que lo más revolucionario viene a ser lo más tradicional [...] desconfiemos, por tanto, de esa “vague du retour” a los modelos museales o de antología que con cierta periodicidad vienen atacando el arte de vanguardia.

Guillermo de Torre señalaba que *clasicismo*, *nuevo clasicismo* y *clasicismo de lo moderno* eran términos equivalentes como ocurría en plástica, a pesar de que en años anteriores muchos se habían afanado en matizarlo y dividir sus significados. Además la oposición entre clasicismo y romanticismo se rompía desde una postura que anticipaba el nuevo romanticismo de los años treinta:

Hay actualmente un cruce de diversas tendencias que disfrazan su neto reaccionarismo bajo una máscara engañosa: *clasicismo*, *neo-clasicismo* y *clasicismo de lo moderno*. [...] Son esos torpes e intuitivos ritualistas los que quisieran volver a la sencillez primitiva, sin comprender cómo esta simplicidad renovada [...] o superación de lo tradicional sólo puede adquirirse por otros caminos más arduos y complicados [...] Clasicismo, neoclasicismo y clasicismo de lo moderno: términos equivalentes. A pesar de los distinguos que establecen sus defensores [...] los modelos propuestos como faros alucinadores desde los fríos pasticheurs de Ingres, hasta los discípulos de Jules Romaines et *Le Mouton Blanc*, pasando por los hipotéticos seguidores dorsianos [...] Y en frente, como máscara aterradora está colocado el emblema del romanticismo [...] si otorgamos al clasicismo el monopolio del concepto del arte por el arte, la razón sobre la sensibilidad, la perfección la medida, la trascendencia [...] y si vemos por el contrario en el romanticismo [...] pocos serán los jóvenes que no vacilen y se adscriban al culto del primero, el clasicismo [...] Ante todo, a nuestros ojos, no hay en modo alguno esa oposición tan señalada entre clasicismo y romanticismo [...] y los atributos de cada uno varía con las épocas²³⁶.

Sin embargo, en su concepto de clasicismo subyacía la idea de clasicismo vivo que había sostenido años antes Juan Ramón Jiménez, siguiendo a su vez premisas

²³⁴ TORRE, Guillermo de: *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, Biblioteca de Rescate, Renacimiento, 2001. (Primera edición en 1925, Caro Raggio.). La obra es comentada también en artículos en *El Sol*, por Jiménez caballero, 3 de junio de 1925, y en *Revista de Occidente* por Eugenio Montes, núm. 25, julio de 1925.

²³⁵ *Ibidem*, p. 47.

²³⁶ *Ibidem*, pp. 52 y ss.

noucentistas: “cada época tiene su clasicismo y que las obras modernas rigurosas, poseedoras de su vibración nudista, son al que más cerca se hallan de ser clásicas en su día [...] “actual, es decir clásico es decir eterno”, afirmaba Juan ramón Jiménez.[...] en uno de sus mejores aforismos de estética y ética estética [...] Y coincidente, Ortega y Gasset, ha venido a afirmar: “clasicismo es actualidad como romanticismo es nostalgia”²³⁷.

Se repudiaba el academicismo y la normativa dorsiana pero no se veía la similitud y la influencia que había tenido en el pensamiento de vanguardia. En esta cita de Ortega Guillermo de Torre se refería a un artículo del filósofo aparecido en *El Sol* un año antes, donde criticaba la normativa d’orsiana y el clasicismo como norma, poniendo en duda la categorización de d’Ors de clasicismo y romanticismo²³⁸.

Rafael Cansinos Assens señalaba en su *Nueva Literatura* de 1925, en una visión retrospectiva, la toma de conciencia que hacia 1917 se había plasmado en el predominio de los siguientes rasgos estéticos:

Espíritu de solidaridad heterodoxa, ansia de novedad u originalidad, huida del morbo y del sentimentalismo [...] intelectuales quieren derivar de los conceptos toda visión literaria o filosófica [...] Escritores conscientes, tranquilos, rasurados, bien vestidos, serenos. Han olvidado la clásica eufonía de nuestra lengua para escribir sus impresiones en un estilo seco, recortado y duro, del que toda belleza verbal y toda música son excluidos y la máxima emoción es el humorismo inglés²³⁹.

Pío Baroja escribió sobre “la novela de arte puro”²⁴⁰ en *Revista de Occidente* en 1925, una novela “clara, limpia, serena” que comparaba con una sonata de Mozart. Fernando Vela hablaba de poesía pura plasmando la polémica que estaba teniendo lugar sobre dicha cuestión en Francia, a raíz de Bremond, los artículos aparecidos en *Le Mercure de France* y la discusión sobre las obras de Paul Valéry. Vela resaltaba que no era sólo un problema francés, “como cualquier asunto francés se convierte en universal”. Asimismo hablaba de poesía pura como *depurada*, asentada en la imagen como elemento sustantivo y universal²⁴¹.

Estos eran los años en que los que el surrealismo empezaba a tomar cuerpo en el pensamiento artístico español. La noción de pureza se asociaba a las ideas de surrealismo por influencia de Louis Aragon²⁴².

Federico García Lorca en su *Oda a Salvador Dalí* de 1926, resaltaba esos aspectos: la forma, la línea, el soneto, materia definida y exacta..., la luz, la estatua. Aunque Lorca rechazaba el retorno al orden para decantarse por la metafísica de Chirico, en su *Oda* recogió la evolución de Dalí desde el cubismo al neoclasicismo, el arte puro y el desprecio por el impresionismo:

²³⁷ TORRE, Guillermo de: “Clasicismo y romanticismo en la novísima literatura”, *Plural*, Madrid, núm.2, febrero de 1925, pp. 13 y 14.

²³⁸ ORTEGA Y GASSET, José: “Folletones del Sol. El sentido histórico”, *El Sol*, 10 de julio de 1924.

²³⁹ CANSINOS ASSENS, Rafael: *La nueva literatura*, Madrid, Páez, 1925, pp. 84-85.

²⁴⁰ BAROJA, Pío: “La nave de los locos”, *Revista de Occidente*, núm. 21, año 3, marzo de 1925.

²⁴¹ VELA, Fernando: “La poesía pura”, *Revista de Occidente*, vol. 14, 1926, noviembre de 1926.

²⁴² BERGAMÍN, José: “Nominalismo supra-realista”, *Alfar*, julio de 1925. TORRE, Guillermo de: “Neodadaísmo y superrealismo”, *Alfar*, núm. 6, 1925, pp. 51 y ss.

Una rosa en el alto jardín que tú deseas.
Una rueda en la pura sintaxis del acero.
Desnuda la montaña de niebla impresionista.
Los grises oteando sus balastradas últimas.

Los pintores modernos, en sus blancos estudios,
cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada.
En las aguas del Sena un iceberg de mármol
enfía las ventanas y disipa las yedras.

El hombre pisa fuerte las calles enlosadas.
Los cristales esquivan la magia del reflejo.
El Gobierno ha cerrado las tiendas de perfume.
La máquina eterniza sus compases binarios.

Una ausencia de bosques, biombos y entrecejos
yerra por los tejados de las casas antiguas.
El aire pulimenta su prisma sobre el mar
y el horizonte sube como un gran acueducto.

Marineros que ignoran el vino y la penumbra
decapitan sirenas en los mares de plomo.
La Noche, negra estatua de la prudencia, tiene
el espejo redondo de la luna en su mano.

Un deseo de formas y límites nos gana.
Viene el hombre que mira con el metro amarillo.
Venus es una blanca naturaleza muerta
y los coleccionistas de mariposas huyen²⁴³.

Hemos de apuntar que Lorca valoraba los mismos aspectos en la pintura. La forma, la nitidez de los contornos, y lo perdurable. El punto de referencia para él como para muchos críticos artísticos y musicales, eran Cézanne y el cubismo, paradigmas para un arte constructivo, inteligente, pro-forma, puro²⁴⁴. El impresionismo era en 1928 el punto final de la concepción artística decimonónica de la misma manera que lo sería para la música en tal fecha.

José Bergamín rechazaba el falso clasicismo en la intención de arte y poesía puros, que “interpreta la claridad y la sencillez de la visión poética, dándoles el mismo sentido lógico de las ideas claras y distintas cartesianas. [...] Asunto en la obra artística y por tanto la poesía es necesariamente la forma”. El arte y poesía puros eran posibles a través el poema en prosa, “que recupera el objeto”²⁴⁵.

²⁴³ PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Clasicismo y vanguardia en la Barraca de Federico García Lorca, 1932-1937 (de pintura y teatro)*, Granada, Cultura y sociedad, Comares, 2001, pp. 65-67.

²⁴⁴ GARCÍA LORCA, Federico: “Sketch de la nueva pintura”, Conferencia en el Ateneo de Granada, octubre de 1928 con motivo de la edición de la revista *Gallo*. Conecta con los postulados de Gasch y Montanyá que publican su manifiesto en dicha revista.

²⁴⁵ BERGAMÍN, José: “Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir que se presente como arte”, *Verso y Prosa*, núm 8, agosto 1927, año I.

Cocteau, Lorca y Góngora en el final de la década

La influencia de Cocteau en el final de los años veinte se unió al auge del surrealismo. *La Revista de Occidente* publicó *Orfeo* entre enero y marzo de 1927²⁴⁶. Al año siguiente se representó la obra, entre otras por la compañía teatral de Cipriano Rivas Cherif. Cocteau significaba pureza, inteligencia pura²⁴⁷, y un clasicismo como el de Picasso, pero un clasicismo que:

No es una deserción ni una capitulación. Es una forma de espontaneidad-una elevación [...] este clasicismo no es un retroceso atento, sino una propia autobservación. Clasicismo puede significar derrota y también triunfo [...] en la mayor parte de los poetas es el retorno al clasicismo la expresión de una vitalidad vacilante. Tienen una manera de conocerse con el orden que es un mal síntoma. Se hacen razonables de un modo alambante. Cocteau permanece irrazonable. Su poesía, aunque en ella se sirva de formas clásicas, guarda el aroma confuso y ligeramente embriagador de la época que hoy es actual²⁴⁸.

Las opiniones acercaban a Cocteau al surrealismo. Pero las virtudes clásicas de su poesía eran las mismas: la línea, el contorno, y la metafísica de sus símbolos. Estos eran los rasgos atribuidos a la poesía de Lorca por las mismas fechas. Guillermo de Torre destacaba “un clasicismo nuevo, cosa muy distinta del neoclasicismo, del neotradicionalismo y de otras fórmulas homólogas, confusas e inadmisibles”, que había conseguido Lorca siguiendo la fórmula de Cocteau de un “orden nuevo” a través de obras como la citada “Oda a Salvador Dalí”²⁴⁹, por su síntesis entre novedad y tradición, las “dos estéticas del arte humano y deshumanizado, los dos conceptos apollinarios de la aventura y el orden”.

Con este texto sobre Lorca, de Torre daba testimonio de que la cuestión sobre el neoclasicismo, asociado ahora a la rehumanización del arte, estaba vigente²⁵⁰. Lorca realizaba “ese difícil empeño que a tantos obsesiona en la sazón presente: esto es, fundir nuevos elementos con normas perennes. Acierta en suma, a vaciar el vino nuevo en los viejos-pero transformados odres. Y [...] dentro del canon riguroso, del molde tradicional del alejandrino, Lorca consigue vaciar un conjunto de imágenes nuevas y de metáforas fragantes”. Los elementos de descripción eran similares a los de Cocteau, y el camino a lo clásico iba también desde el cubismo al surrealismo. Los términos de descripción de la poesía de Lorca eran los mismos que el discurso en artes plásticas: geometría, formas, líneas, cristales... para Guillermo de Torre eso era el “ideal clasicista. El anhelo de una norma perdurable, una ley reguladora continua...”²⁵¹.

Aunque 1926 y 1927 son los años centrales de la recuperación de Góngora, que trataremos aparte en relación con los retornos musicales, la recuperación de la figura del poeta venía gestándose desde principios de siglo, a través de la labor de hispanistas

²⁴⁶ Publicación de *Orfeo* de Cocteau, en *Revista de Occidente*, vol.15, enero-marzo de 1927.

²⁴⁷ CHACEL, Rosa: “Cocteau-Orfeo”, *Revista de Occidente*, diciembre de 1928.

²⁴⁸ CURTIUS, E.R: “La poesía de Jean Cocteau”, *La Gaceta Literaria*, 15 de septiembre de 1927.

²⁴⁹ GARCIA LORCA, Federico: “Oda a Salvador Dalí”, *Revista de Occidente*, núm. 34, abril de 1926.

²⁵⁰ “Merecemos volver a la dialéctica. Lo sorprendente es que hoy nos lo recuerde un arlequín...que termina por cierta “invitación al clasicismo”. Un arlequín claro está, ya fatigado, ajeno enteramente al traje de retazos que luce en la cubierta del volumen”: JARNÉS, Benjamín: “Arlequín fatigado”, (reseña de un libro de Pablo Rojas), *Revista de Occidente*, enero de 1928.

²⁵¹ TORRE, Guillermo de: “Federico García Lorca, boceto inconcluso”, *Verso y Prosa*, marzo de 1927, núm. 3, año 1, p. 3.

franceses como Lucien Paul Thomas y de la revista *Helios*, contrapartida al rechazo de Góngora por parte del 98 y Unamuno²⁵².

En 1927 se firmaría el famoso *Homenaje a Góngora*, por los escritores que conformaban el grupo más importante de poetas y que mantenían vigente la cuestión del clasicismo y la poesía pura: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, José Bergamín y Juan Chabás, entre otros. El homenaje no estuvo exento de polémica entre la visión respetuosa del pasado y la posibilidad de presentar al poeta como moderno.

Albergaba en el fondo la polémica sobre la posibilidad de la poesía pura que aún no se había solventado. Se criticaba el homenaje por promulgar la poesía pura en un momento en que se cuestionaba el valor aristocrático y formalista del arte y se auguraban nuevos horizontes sociales²⁵³.

Es importante destacar, como señala Queipo de Llano, que la reflexión sobre Góngora testimoniaba el debate o la ruptura entre la posibilidad de la vanguardia-arte puro y su imposibilidad, argüida desde las posturas más tradicionales²⁵⁴. Pero por otra parte testimoniaba la separación entre la creación intelectual y la política, la dictadura de Primo de Rivera. Las dos alternativas eran la vinculación de los nuevos criterios estéticos a la política²⁵⁵ o la desvinculación, criticando la necesidad de pureza como asociada a aquéllos, desde presupuestos vinculados a André Guide y Paul Valéry. Una evidencia de todo ello es la diferencia de postura de Bergamín en los años treinta, que quería dar una faceta religiosa a la poesía pura, frente a Caballero que apostaba por la nacionalización de la obra nueva.

Para Mainer es paradójico que “en el comienzo de la década de los treinta, reencarnaban en la actualidad artística española bastantes de los principios que habían definido la ruptura de principios de siglo: el radicalismo político, la militancia del escritor junto a los proletarios, la exaltación dionisiaca de la voluntad y del yo. Las actitudes de signo romántico. A la vez culminaba el proceso de búsqueda de un público que había determinado el rumbo marcadamente populista de un quehacer surgido en la minoría intelectual”²⁵⁶.

Algunos autores seguían alertando sobre el mimetismo ante el pasado, precisamente a raíz del centenario del romanticismo. Se evidenciaba la confrontación entre lo tradicional y lo nuevo y el viejo problema del nuevo clasicismo. Benjamín Jarnés lo demostraba en *Paula y Paulita*. El paso a una nueva década imponía la necesidad de replantearse el significado del arte nuevo. Pero los valores que Jarnés reclamaba seguían siendo los atribuidos al clasicismo nuevo en años anteriores, en arte y en música:

²⁵² DEHENNIN, E: *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, París, Didier, 1962.

²⁵³ BLANCH, “La poesía pura”, *La Gaceta Literaria*, núm. 11, 1 de junio de 1927, p. 67.

²⁵⁴ Juan Ramón Jiménez escribía a Alberti negándose a participar en el Homenaje a Góngora, y se le contestó desde la *Gaceta* con un artículo sobre la poesía pura: BLANCH, “La poesía pura”, *La Gaceta Literaria*, núm. 11, 1 de junio de 1927, p. 67.

²⁵⁵ Postura de *La Gaceta Literaria* y Giménez Caballero. En general *La Gaceta literaria* fue favorable al fascismo, pero expresó la postura de la derecha española como algo propio e idiosincrático.

²⁵⁶ MAINER, José Carlos: *Op. cit.*, p. 278.

Nunca, como ahora, está todo por comenzar. El espíritu sincero venera y admira a sus mayores, pero no se cree en el deber de seguir sus ejemplos de fecundidad. (El caso de Góngora es único [...] un centenario apasionado hizo releer con fervor las *Soledades*, y esta relectura -para algunos, lectura- provocó un afán de repetir [...] pero el centenario pasó, y con él tan curioso como poco fecundo mimetismo. El espléndido pasado seguirá haciendo graves carantoñas al profesor y al erudito, pero el auténtico artista prefiere seguir andando sin volver la cabeza. Vuelve el arte a la célula. En arquitectura al plano, en *el pentagrama a la pura línea melódica*, en el poema, al esqueleto de imagen [...] Desnudez, punto de partida, piscina, lazareto²⁵⁷.

Juan Ramón Jiménez comenzó en los años treinta a publicar en *El Sol* una larga serie de críticas alternadas con poemas y caricaturas²⁵⁸. En el capítulo sobre “clásicos españoles e hispanoamericanos” explicaba:

Las confusiones en que constantemente se incurre al definir el clasicismo, dependen, a mi juicio, de dos errores: primero, de considerar “clásico” como cosa sustantiva cuando es adjetiva. Y segundo: de querer forzar del porvenir una denominación que sólo puede ser retrospectiva. No se puede dar este nombre a ninguna obra del presente [...]. Se confunde clásico con clasicista, es decir, originalidad con imitación, y clasicista es lo más opuesto a clásico que pueda existir, puesto que, por no tener vida presente, no tendrá tiempo de supervivencia [...] Cuando yo he definido clásico como “vida, originalidad y porvenir”, ha sido la única forma de definirlo en lo presente, adelantando la obra por sus cualidades. [...] Los escritores que no tienen el poder de creación [...] quieren hacerse clásicos en su día, metiéndose en la tumba con los clásicos, con los muertos vivos, para que se les juzgue desde “entonces”²⁵⁹.

Las palabras de Guillermo de Torre en 1943 describían la trayectoria de la literatura en estos años de forma retrospectiva: “La revuelta contra la literatura, el anhelo de evasión, el nuevo mal de siglo, la crisis del racionalismo, el llamamiento a lo inconsciente y la influencia de Freud, la disociación de la personalidad bajo el influjo de Pirandello y la atomización y reversibilidad del tiempo bajo Proust. El espíritu internacionalista, condensado en el novecentismo, la orientación neotomista, las conversiones, la nostalgia medievalista y los reclamos de un orden caótico [...] el europeísmo, la corriente internacionalista y viajera [...] la aparición de un nuevo romanticismo, los últimos rasgos superrealistas, el auge de Valéry... el culto de cuerpo, la literaturización del deporte, el espíritu de proselitismo político social...”²⁶⁰. Un espíritu que resumía Giménez Caballero en su *Diagrama de la nueva literatura española*: “anti-romántica, anti-retórica, anti-política, anti-plebeya..., pro-cinema, pro-sport, pro-circo..., pro-pureza..., pro-matemática”²⁶¹.

Mainer concluye que muy pocos poetas llegaron a la vanguardia a través del Ultraísmo, pues influyeron más los presupuestos simbolistas.

No obstante, desde nuestro punto de vista la vía hacia el clasicismo reunió ambas perspectivas y la importancia del Ultraísmo en ciertas revistas potenció el “horizonte” clasicista que recogía también presupuestos del XIX, como el llamado “impresionismo

²⁵⁷ JARNÉS, Benjamín: *Paula y Paulita*, Madrid, 1929, pp. 13-19.

²⁵⁸ JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Estética y ética estética: crítica y complemento*, Madrid: Aguilar, 1967.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ TORRE, Guillermo de: *La aventura y el orden*, Buenos Aires, 1943: ABELLÁN, José Luis: *Op. cit.*, p. 117.

²⁶¹ “Temas de la nueva literatura: improbabilidades: Realismos, Más o menos inhumana, Puerilidades poéticas, Temas escabrosos. Estilo se la nueva literatura: Riqueza y precisión idiomática, Concepto y metáfora como trampolines esenciales, Frases punzantes, Algodón aséptico, Nada de cloroformo, Exceso alcohólico [...]” CRISPIN y BUCKLEY: *Op. cit.*, p. 52.

intelectual” de Juan Ramón Jiménez, que procedía, como muchos otros conceptos, de Paul Valéry, y que tiene un reflejo en el pensamiento musical, como defendemos en esta tesis.

3.4. *Nuevo Clasicismo, Neoclasicismo y Clasicismo moderno en el pensamiento musical*

El objeto de este apartado es situar la aparición y evolución de los conceptos de Clasicismo Moderno y Neoclasicismo en el pensamiento musical español. La detección de los principales términos aplicados a dicho concepto permitirá la matización de significados y su contextualización. Tratar el término y sus afines implica además en muchos casos explicar la conceptualización de lo clásico como categoría implícita²⁶².

El término neoclasicismo como tal, aludiendo a una tendencia consolidada, a una práctica, a un estilo definido en la música española, no aparece en la crítica musical hasta el final de los años veinte. Sin embargo, ya antes de los años veinte se utilizan términos afines y alusiones a lo clásico y lo clasicista, desde una perspectiva imbricada en los cambios artísticos y musicales y que toma sus consideraciones de las ideas sobre arte nuevo.

El término *Neoclasicismo* en la *Revista Musical Hispanoamericana*, *España*, *El Sol*

Desde 1915 se utilizaba el término Neoclasicismo referido a la música en un sentido muy diferente al de Clasicismo Moderno. En 1916, Fesser, en el marco de una cierta polémica surgida en la *Revista Musical Hispanoamericana* por *Petrouchka*²⁶³, se quejaba de que Salazar le había llamado “clasicista”²⁶⁴. Este término era empleado por Salazar con un sentido despectivo, asociado al tradicionalismo, -a la defensa de la tradición clásico-romántica- al reaccionarismo y al desconocimiento de las novedades musicales, una postura que para él estaba representada por Rogelio Villar. Éste, un año antes en *De Música, cuestiones palpitantes*, describía el panorama en crisis de la música española, atacando la música contemporánea, que consideraba solo impresión, superficialidad, o bien primitiva y bárbara porque retrocedía hacia los polifonistas medievales y reivindicando el valor de la melodía como primer signo de la belleza.

Lo importante es Villar remarcaba el término Neoclasicismo refiriéndose a la música alemana y austriaca impulsada por Hugo Riemann, “escolasticismo frío y seco, neoclasicismo, que nada tiene en común con el arte de Bach, Beethoven y Wagner”.

Esa postura, como la de Salazar, coincidía con la retórica francesa de exclusión de lo neoclásico como ejemplo de lo germano, imperante en el final del XIX. Por otra parte Wagner era un clásico para Villar, un *clásico* porque “las innovaciones de su técnica nunca dejan de tener valor dentro de las reglas de la armonía”. Es significativo que Villar, siguiendo una tendencia romántica, diera con las claves de lo que se diría en

²⁶² Este último aspecto ya ha sido tratado en la explicación del pensamiento novecentista y su referencia será constante en los aspectos estéticos aquí considerados.

²⁶³ Que no se estrenaría en Madrid hasta 1924, junto a *Pulcinella* y *El Pájaro de Fuego*.

²⁶⁴ FESSER, Joaquín: “Sobre la orientación o desorientación del arte musical contemporáneo”, *Revista Musical Hispanoamericana*, octubre de 1916, pp. 2-4.

años siguientes, ya que a pesar de sus afinidades reivindicaba a Hanslick, su noción de belleza adecuada a la forma y la ausencia de motivos literarios o filosóficos²⁶⁵.

Los principales críticos de la *Revista Musical Hispanoamericana*, Salazar, Salvador, Fesser, etc., entendían el neoclasicismo musical como una tendencia opuesta a lo moderno, como un anquilosamiento en las formas sinfónicas alemanas, puesto que *clasicismo* se utilizaba para referirse al periodo clásico-romántico alemán, para Beethoven y aquellas obras que en los conciertos mostraban por otra parte la presencia de un repertorio recurrente de obras emblemáticas de la historia de la música. Rechazaban ese neoclasicismo germano para recuperar la tradición clásica desde los postulados –verdaderos- pro-franceses.

En estos mismos años lo clásico adquiriría también el significado de lo tradicional, la tradición, en los debates sobre nacionalismo y sobre la utilización del canto popular que se producían por la influencia de la música rusa -entre otros aspectos-. El crítico y artista Manuel Abril, que como hemos visto más arriba fue una figura clave en la inserción de la vanguardia española, criticaba el mal uso del canto popular por parte de “los clásicos” y reivindicaba el sentido esencialista que Falla, Salazar, y Ortega proponían para el arte:

Los clásicos –es decir, los ejemplares- aprovechaban siempre aires del pueblo, pero los viviseccionaban, los pulían, los desentrañaban, vivificaban y exaltaban de tal manera que, del aire popular, no quedaba más que lo suficiente para mostrar hasta qué maravilloso extremo puede un poeta sacar de una copla cualquiera significaciones bellas[...]²⁶⁶.

Hay que tener en cuenta que las novedades en estos años eran el impresionismo y la música rusa, que introducía esa noción de esencialismo sobre la que volveremos. En los comentarios musicales no existía aún la conciencia de un *nuevo clasicismo* como tendencia de modernidad, pues ésta correspondía entonces al impresionismo. Abril, sin embargo, daba un paso más criticando la superficialidad y descriptivismo del impresionismo, reivindicando ya una “síntesis emocional” que en ese momento se relacionaba con Albéniz, y que anticipaba presupuestos de lo que constituiría el neoclasicismo moderno.

Por otra parte era justamente la Schola Cantorum la que se reivindicaba como modelo en el tratamiento de la forma. Sí se hablaba de “forma clásica” en el tratamiento de la influencia de la Schola Cantorum especialmente a través de las obras de Turina y la renovación de la música de cámara española²⁶⁷. Franck se citaba como *neoclásico* en un sentido muy diferente al posterior debido a la influencia del concepto nacionalista de neoclasicismo francés de final del XIX y que perduraría hasta antes de la Primera Guerra Mundial²⁶⁸.

Tras la Primera Guerra Mundial y los consiguientes cambios culturales comentados más arriba, derivados del contacto ideológico y estético con Francia e Italia a través del arte y la literatura, surge un concepto muy diferente de *Nuevo clasicismo*, término que

²⁶⁵ VILLAR, Rogelio: “De música. Cuestiones palpitantes”, *Revista Musical Hispanoamericana*, octubre de 1915, p. 30.

²⁶⁶ ABRIL, Manuel: “Inventarios y poemas”, *Revista Musical Hispanoamericana*, núm. 12, año 7, enero de 1915, pp. 1-2.

²⁶⁷ X: “Sociedad Nacional de Música”, *Revista Musical Hispanoamericana*, marzo de 1915, p. 9. Sobre el *Quinteto en Sol menor* de Turina.

²⁶⁸ V.: “De música, orquesta filarmónica”, *España*, núm. 142, 1917, p. 12.

desde 1919 se utiliza para referirse a las novedades de la música europea. Salazar, en la revista *España*, aludía concretamente a los nuevos músicos italianos: Pizzetti, Casella y Malpiero. La acepción la recogía el crítico del propio Casella:

Para definir en pocas palabras la nueva musicalidad que germina actualmente en Italia- decía recientemente Casella en un concierto de propaganda ofrecido en París- había que comenzar por reconocer que se caracteriza por un tendencia sostenida hacia un *nuevo clasicismo*, destinado a reunir en una armoniosa euritmia todas las últimas conquistas sonoras italianas y extranjeras. Parece que se revela una música que difiere tanto del impresionismo francés como de la decadencia straussiana, del primitivismo strawinskysta, del frío cerebralismo de Schoenberg, de la sensualidad ibérica o de la audaz e impertinente fantasía de los jóvenes húngaros²⁶⁹.

Justo al año siguiente en *La Pluma* escribió Luis Araquistain refiriéndose a una nueva Italia de 1920, donde “la vida ha roto su secular dureza y sólo tiene, como el Renacimiento, un dique de gracia perfección, equilibrio y belleza”²⁷⁰.

Salazar también hablaba de los nuevos músicos franceses, resaltando en ellos un “clasicismo” que se volvía a la “sonata preclásica de los buenos tiempos italianos, franceses y españoles”²⁷¹, pero cuyos criterios de comparación plásticos estaban en el arte de Picasso y resaltaba ante todo la perfección de forma y el equilibrio arquitectural. Estos músicos franceses a los que se refería Salazar eran los miembros del Grupo de los Seis, conocidos entre otros factores por el contacto con Ricardo Viñes²⁷². Precisamente en *El Sol* escribía sobre la repercusión de Viñes en cuanto a “La última generación musical francesa”:

Singular potencia la de esta música francesa, que es obra del siglo nuevo y que ya ha entrado en la *clara y serena*²⁷³ afirmación de lo *clásico*! la nueva musicalidad que inauguraron las primeras obras de Debussy y que no han terminado aún de definir las de Ravel, ha penetrado en la historia del arte con una tan radiante vitalidad y una fuerza tan tranquila y armoniosa [...] que ha alcanzado ya el sitio que la historia le reservaba, y desde él contempla frente a frente a las épocas pasadas, abriendo el camino que ha de llevar a las venideras. [...] de todos ellos, [Viñes] de los que apenas acaban de entrar en ese *nuevo clasicismo* [...] es el estandarte, el apóstol²⁷⁴.

Aunque no se centraba en Debussy y Ravel, les consideraba el origen del clasicismo de los nuevos músicos mientras que la conceptualización de lo clasicista iría ligada en años posteriores en España especialmente a Stravinsky.

²⁶⁹ SALAZAR, Adolfo: “Los nuevos músicos de Italia. La S.I.M.M. Ars Nova”, *España*, núm. 240, pp. 11-12, 1919. Como corresponsal español en *The Chesterian*, la *Revista Musicale Italiana*, la *Revue Musicale*, y otras publicaciones afines, Salazar conoce la música italiana y el pensamiento de Casella. Consuelo Carredano habla de ello en su trabajo de tesis: CARREDANO, Consuelo: *Op. cit.*, p. 184.

²⁷⁰ ARAQUISTAIN, Luis: “Italia en 1920. A D. Ramón María del Valle Inclán”, *La Pluma*, 26 de septiembre de 1920, p. 194.

²⁷¹ SALAZAR, Adolfo: “Los nuevos músicos de Francia, los centros artísticos, las afinidades literarias”, *España*, núm. 239, 1919, pp. 11-12.

²⁷² Viñes es sumamente importante en la renovación vanguardista parisina. Introdujo a Falla en el círculo de los Apaches.

²⁷³ La cursiva es mía. Se pretende resaltar la terminología de Salazar, que responde a criterios y vocabulario franceses.

²⁷⁴ SALAZAR, Adolfo: “Folletón de El Sol, La última generación musical francesa”, *El Sol*, 22 enero 1919.

Henri de Prunières ofrecía una de sus conferencias en 1921²⁷⁵, trayendo la música de Chabrier, y Saint-Saëns, que se habían exaltado como neoclasicistas ya unos años antes en Francia. Se recogían en por tanto España los criterios franceses que habían imperado hasta la Primera Guerra Mundial, asociados a compositores como Saint-Saëns, perteneciente a las corrientes “francesas y latinas”, y ensalzando lo clasicista como equilibrio, ponderación, belleza, y permanente siempre un alejamiento tanto del romanticismo alemán como del impresionismo francés²⁷⁶. Más que posturas cercanas a la Schola, la postura que iba a imperar era ésta de la *Nouvelle Revue Française*, Prunières y su *Revue Musicale*, posición que ensalzaba el neoclasicismo progresista de Ravel y Strawinsky según hemos explicado.

Debussy aparecía en los textos franceses y españoles como el origen de este “arte nuevo”, como el origen de este clasicismo nuevo. En Francia estas ideas culminaban en el inicio de los años veinte en los escritos de Coeuroy y Vuillermoz, entre otros. En *La Musique Française Moderne* Coeuroy hablaba del impresionismo como origen de un retorno a un arte *depurado*, sin metafísica, caracterizado por la claridad de pensamiento y la sobriedad y pureza en la forma. Definía la música pura también a través del Grupo de los Seis²⁷⁷.

Vuillermoz, por su parte, en *Musiques d'aujourd'hui*, un año después, hablaba de medida, simplicidad y pureza refiriéndose a la música francesa desde Fauré, pasando por Debussy y D'Indy hasta Strawinsky y Ravel²⁷⁸. En *Modern Music* Adolph Weissman afirmaba que Debussy y Ravel, aunque ya no eran modernos, habían llegado a ser los “clásicos de la modernidad”.

Este análisis se hacía en un momento en que las tres publicaciones representativas de la música nueva en Europa -*Revue Musicale*, *The Chesterian* y *Modern Music*- proclamaban al Grupo de los Seis como culminación de un proceso de clasicismo y depuración que comenzaba en Debussy y Ravel²⁷⁹.

De Ravel y Strawinsky a Falla y Ernesto Halffter

La idea de clasicismo cobró especial relevancia en la crítica española desde principios de los años veinte por influencia de estas ideas francesas y precisamente a partir de la recepción de Maurice Ravel, especialmente por la trascendencia de obras como la *Rapsodia Española* y *Le Tombeau de Couperin*.

Los artículos dedicados a Ravel en *La Revue Musicale* de 1921, de Koechlin y Roland-Manuel, señalaron juicios de clasicismo para su obra, que empezó a ser muy interpretada desde 1921. Prunières lo había separado de Debussy y desde este presupuesto el compositor era equiparado en su perfil clasicista con Strawinsky²⁸⁰.

²⁷⁵ SALAZAR, Adolfo: “En la Residencia de Estudiantes. La evolución de la música francesa actual” *El Sol*, 16 de abril de 1921.

²⁷⁶ LLIURAT, Federic: “Camile Saint –Saëns”, *Revista Musical Catalana*, núm. 217, año 19, enero de 1922. Más cercano al noucentisme, manifestaba sin embargo los mismos valores estéticos que Salazar y otros críticos afines a una postura menos conservadora.

²⁷⁷ COEUROY, André: *La musique française moderne. Quinze musiciens français*, Paris, Delagrave, 1922.

²⁷⁸ VUILLERMOZ, Émile: *Musiques d'aujourd'hui*, Paris, Les éditions g. crès et cie, 1923, pp. 51-52.

²⁷⁹ WEISSMAN, Adolphe: “Race and modernity”, *Modern Music*, núm. 1, febrero de 1924, pp. 3-6.

²⁸⁰ SALAZAR, Adolfo: “Ravel, Strawinsky y el perfil moderno”, *El Sol*, 19 de abril de 1921.

Gerardo Diego los describía así en uno de sus textos: “Ravel es más que clásico, clasicista. Lo hemos visto inspirarse en los clásicos, sobre todo en los menores”²⁸¹.

La presentación de *Le Tombeau de Couperin* en Madrid, en noviembre de 1922, acentuó la referencia al clasicismo de Ravel. Juan José Mantecón lo definía como un clásico moderno: “músicos como Ravel, el más clásico (valga esta palabra, de contenido tan difícil de definir), de los modernos, y el más moderno de los clásicos”. Aunque intentaba soslayar la problemática de lo clásico, el crítico matizaba ya la separación o la dicotomía entre el clasicismo como estilo del siglo XVIII y la posibilidad del nuevo clasicismo en el XX, afirmando la primacía del estilo moderno a pesar del uso de atmósferas o matices clasicistas, recogiendo las discusiones que tenían lugar en literatura y plástica:

Si en nuestra vida moderna no se admite el helenismo, pongo por caso, más que sus condiciones, con luz eléctrica y termosifón, lo que en el fondo es una mixtificación, lo mismo pasa en arte. Estar en espíritu con una civilización o época no consiste en el empleo de sus acueductos o fuentes, es algo mas hondo que nos hace perder nuestra propia fisonomía²⁸².

Justo en estos años esa noción de clasicismo moderno, diferenciada de la de clasicismo, era común a las corrientes renovadoras en la literatura, que como hemos visto más arriba asumían también la influencia francesa a través de publicaciones como *Le Mouton Blanc*²⁸³.

Es en un artículo de Adolfo Salazar sobre la obra de Ernesto Halffter, en 1923, donde por primera vez se utiliza el término *nuevo clasicismo* aludiendo a la música española. Salazar se refería así a una de las primeras obras de Halffter, el *Cuarteto* (1923), estrenada por el Quinteto Hispania: “Es quizá, esa obra, el primer triunfo del nuevo clasicismo. Las obras de Ernesto Halffter están profundamente alimentadas por la savia clásica”²⁸⁴. Y: “Se acusa su estirpe clásica. Un clasicismo por equilibrado contraste en los compositores de la obra de arte, necesidad expresiva, interna, subjetiva y los medios exteriores, objetivos. El examen de la obra de Ernesto Halffter me inspira el vivo sentimiento de que sus obras comienzan a lograr un nuevo clasicismo”²⁸⁵.

Los comentarios de Mantecón sobre este cuarteto también incluyeron la alusión al clasicismo en su referencia a Haydn y su descripción como obra “bien acabada, ponderada, bella...”²⁸⁶. Ese clasicismo se definía como categoría estética permanente basada en valores de “justeza, precisión”, etc, pero a éstos se unía al rasgo de modernidad, de “firme seguridad de propósito y de precisión”.

César M. Arconada señalaba con su valoración de la obra de Halffter varias acepciones de clasicismo que estaban operando en la fecha, a pesar de no utilizar la

²⁸¹ DIEGO, Gerardo: “Ravel, rabel, y el ravelín”, *Revista de Occidente*, núm. 13, junio de 1924.

²⁸² JUAN DEL BREZO: “Orquesta Filarmónica, *Le Tombeau de Couperin*, de Ravel”, *La Voz*, 18 de noviembre de 1922.

²⁸³ DIEZ-CANEDO, Enrique: “La vida literaria. El clasicismo moderno”, *España*, núm. 389, vol. 6, 1923.

²⁸⁴ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Un músico nuevo. Ernesto Halffter. III. El anhelo clasicista actual. Su música para cuarteto”, *El Sol*, 5 de mayo de 1923.

²⁸⁵ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical”, *El Sol*, 7 de junio de 1923.

²⁸⁶ JUAN DEL BREZO: “Concierto por el Quinteto Hispania. Adolfo Salazar, E. Halffter, H. Allende, J. Gil”, *La Voz*, 13 de junio de 1923. Y JUAN DEL BREZO: “La vida musical. Música nueva española y americana por el quinteto Hispania. El cuarteto de Ernesto Halffter. H. Allende, J. Gil. Otras obras”, *La Voz*, 8 de junio de 1923.

terminología de clasicismo moderno o neoclasicismo como tal²⁸⁷. Lo hacía, como hemos señalado anteriormente, en *Alfar*, justo en 1923, cuando aparecían las valoraciones “clasicistas” de Juan Gris y Rafael Barradas.

El neoclasicismo se sobreentendía en su valoración de la obra de Ernesto Halffter como jovial, fresca y nueva, -que Salazar había destacado-, como resultado del desarrollo de la última música francesa (Debussy- Ravel), cuyos presupuestos estéticos habían sido adelantados por los rusos.

Al igual que la valoración clásica de Satie y los Seis en Francia, había estado implícita en las alusiones a los mismos términos con que se describía el moderno clasicismo o nuevo clasicismo tras la Primera Guerra Mundial, Arconada quizá conocedor y consciente de esas valoraciones, no usaba ni los términos pero apuntaba los rasgos, además de la huída de los moldes y de lo encorsetado y la valoración del uso de las formas clásicas con un nuevo sentido.

Además, por oposición, el crítico juzgaba esta música como el contrario de un *clasicismo* percibido como convención clásico-romántica, asociada al romanticismo:

El “cuarteto” es una obra deliciosa, llena de sutilidad, de delicadeza, de medida. No hay en ella nada de abstracto, de levado, de pretencioso [...] es una obra sencilla, simple lineal, encuadrada en el marco de los tiempos clásicos. A nadie se le oculta lo peligroso de estas molduras; sin embargo es asombroso como en ellas ha hecho Halffter el “cuarteto” dentro de la más sorprendente novedad. [...] No es de extrañar, pues, que en medio de nuestra pasiva somnolencia musical, la relevación de Ernesto Halffter haya constituido un acontecimiento trascendente, sobre todo para los que estábamos cansados ya de la plácida monotonía del clasicismo; un clasicismo equivocado, juicioso, perjudicial, que adormecía las más avisadas sensibilidades con el ritmo viejo del telar de las emociones patéticas. Estábamos ya hace tiempo oteando esa retrasada claridad, esperándola, presintiéndola a veces con religiosa intuición. Sabíamos que en arte no hay movimientos negativos, sino retrasados y esta confianza clamaba nuestros desvelos de avidez, mientras asistíamos impasibles a la culminación de la fe beethoveniana o wagneriana o, más lamentable, a la glorificación de divos y virtuosos que ofrecían sus amaneramientos a un público entusiasta²⁸⁸.

Se recogían en todas las opiniones, los presupuestos y preceptos que operaron en Francia desde años antes, y los que entonces operaban en las principales publicaciones defendiendo un nuevo clasicismo eximido del nacionalismo reccionario de ciertas posiciones. La afinidad con Schloezer y sus adláteres es evidente, el conocimiento de sus teorías a través de las publicaciones aliadófilas. La proclamación de Salazar y afines de un nuevo clasicismo con ese sentido de modernidad culminaba por otra parte un proceso novecentista que venimos describiendo conceptualmente, desde la Primera Guerra Mundial. La obra de Manuel de Falla también suscitó desde los primeros años veinte la utilización del concepto de nuevo clasicismo en su sentido moderno, rechazando la concepción peyorativa de neoclasicismo referido la música alemana, y posibilitando la realización de la nueva música española –universal-. El universalismo era cuestión latente en Francia y asociada a ese nuevo clasicismo:

La velocidad-agrimensura moderna no ha registrado aún en su cuenta kilómetros las distancias vírgenes y desconocidas que separan, aisladamente, las últimas estribaciones funestas del XIX, las nuevas montañas surgidas después de la conmoción estética del XX y cuya orografía comenzó a hacer, tan prometedoramente exacta y valiosa, Ortega y Gasset [...]

²⁸⁷ ARCONADA, César M.: “Ernesto Halffter”, *Alfar*, noviembre de 1923, pp. 20-22.

²⁸⁸ *Ibidem*.

Ningún arte tan arraigado en los terrenos de la trascendencia como la música. Y esta adherencia, tan firme y tan sólida, no es originaria sino que es obra del *pos-clasicismo*, no ya germánico sino universal. Nuestro vehículo musical aun no había comenzado la carrera. Falla fue de este vehículo el primer chófer [...]²⁸⁹.

Aunque existe una trayectoria estética y conceptual que desarrollaremos en este trabajo y que permite establecer criterios sobre esta asociación del clasicismo a lo universal y lo español en obras anteriores de Falla, tanto Arconada como Salazar y otros críticos influyentes se refieren a *El Retablo de Maese Pedro* como muestra de ese *pos-clasicismo* representativo de la escuela española moderna de la que hablaban algunos críticos franceses. En concreto André Schaffner resaltaba respecto al *Retablo*: “Se adivina [...] que cada cosa presenta un valor para él [Falla] si es capaz de convertirse en materia cincelable y si puede satisfacer su deseo de formas muy equilibradas. Es el suyo un “clasicismo ardiente”, por una parte, la ansiedades de la melodía popular andaluza en la cual penetra hasta ese humus común a todos los folclores de Europa y de Asia, y por otra parte, una mirada tendida hacia las más leves construcciones sonoras, sean de nuestro siglo o del siglo XVIII [...]”²⁹⁰.

Asentamiento, multiplicidad semántica, y discusión del concepto

Paralelamente a la utilización del concepto de Clasicismo Moderno o neoclasicismo se daba su propio cuestionamiento desde todos los ámbitos como ocurrió de forma incipiente en plástica y literatura. En Cataluña *La Revista*, publicación catalana heredera del noucentismo, planteaba en palabras del escritor Cristòfor de Domenech si el clasicismo estaba presente en el hombre actual o si el hombre actual sentía la necesidad de volver al clasicismo, si el clasicismo era compatible con la modernidad y si era posible un retorno a los clásicos²⁹¹. Estos conceptos eran d’orsianos y muestran la difusión del noucentisme en Cataluña aún en estos años, así como la crítica paralela de Salazar demostraba en cierto modo la pervivencia de estas cuestiones a través de la influencia de Ortega. Lo clásico y lo moderno eran sinónimos en todas las áreas y se pretendía evitar la copia y el pastiche del pasado²⁹².

La crítica artística y musical presentaba diversidad de criterios en el debate sobre el neoclasicismo. Mientras que en la crítica artística y literaria encontramos cierta profundidad en la reflexión sobre estas cuestiones, en la musical fueron principalmente los críticos más avanzados como Salazar, Arconada, Mantecón o Bal y Gay los que se acercaron a la problemática a través de Francia e Italia. No obstante, el vocabulario, los aspectos estéticos, la asociación de ciertos autores a una tendencia clasicista, etc, estuvieron presentes en la mayor parte de las críticas. Muchas de ellas dejaban traslucir, como decimos, la repercusión del ambiente artístico del momento y muchas otras se

²⁸⁹ ARCONADA, C.M: “La música moderna en España”, *Alfar*, núm. 42, vol. 2, marzo de 1924, p. 81.

²⁹⁰ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. *El Retablo de Maese Pedro* y las opiniones extranjeras”, *El Sol*, Madrid, 10 de abril de 1924.

²⁹¹ DOMÉNECH, Cristófor de: “En torn del classicisme”, *La Revista*, noviembre de 1924, pp. 155-156.

²⁹² “¿Vuelta al clasicismo? Nunca se ha errado tanto como haciendo esta afirmación [...] yo creo que entre lo clásico y lo moderno no hay una diferencia específica, como creen los campeones de la tradición, sino tan sólo de grado [...]” CARAFFA, Brandan: “La calle de la tarde, de Francesca a Beatrice”, *Proa*, octubre de 1924, pp. 3 y ss.

limitaban a citar la tendencia, asentándola así en su entidad a través de su mismo uso, para décadas posteriores.

La asociación de Ravel al clasicismo se afianzó en la segunda mitad de los años veinte. En 1924 se estrenaron las obras *La Alborada del Gracioso* y la *Sonata para violín y violoncello* de Ravel, dirigidas por el propio compositor, dentro del Festival Ravel en el Teatro de la Comedia. Por otra parte, la pervivencia de la repercusión de los artículos que se publicaban en *La Revue Musicale* y medios afines en Francia, se puede deducir al observar la utilización de los mismos conceptos.

En 1925 Boris de Schloezer, en “La raison du classicisme”²⁹³, resumía la importancia de Ravel en la mentalidad y la estética de la época. Su obra era descrita como “arte seco”, medido y pesado”, resuelto a partir de lo técnico, procedente de un arte intelectual, de proporciones armoniosas y elegancia de conducción. Ravel se situaba finalmente -después de la diferenciación de su obra de la de Debussy que inaugurara Prunières- al lado de Strawinsky, por su clasicismo: por la importancia del “métier”²⁹⁴ y la creación de una música pura y objetiva. En este texto lo clásico, considerado como copia, era rechazado a favor de lo verdaderamente equilibrado, puro, seco, frío, sin intervención de lo emocional, como la *Sinfonía para instrumentos de viento* de Strawinsky.

Jesús Bal y Gay, posiblemente conocedor de estos textos, utiliza los mismos términos al describir la obra de Ravel: “clasicismo, he aquí la palabra que resume la obra de Maurice Ravel. Pero es éste un clasicismo fecundo, de un milagroso dinamismo. ¿Dónde se puede hallar más pureza y serenidad que en la *Pavana para una infanta difunta* o en su *Tombeau de Couperin*, o en *Dafnis e Cloé*? Y ¿quién puede predecir los resultados de su *Sonata para violoncello*? Quizá la realidad más hermosa de estos tiempos sea este nuevo clasicismo, que resuena en todas las artes, de análogas virtudes que el viejo, pero de un potencial estético íntegro”²⁹⁵. Era un clasicismo que Bal y Gay definía como “síntesis” de lo nuevo y lo viejo. La síntesis como valor estético de construcción y como símbolo de unión nuevo-antiguo, se utilizaba en la terminología de literatura y artes plásticas igualmente.

La tendencia clasicista de Ravel era destacada de nuevo por Mantecón ante el estreno de la *Rapsodia Española*, obra descrita como clasicista²⁹⁶. En otra de las críticas empleaba claramente el término *neoclasicista*: “(Ravel) adviene al intelectualismo neoclasicista”, lo cual confirmaba la asociación del nuevo clasicismo con el intelectualismo, como en Francia, y consiguientemente con su vertiente estilística o formal, el constructivismo musical²⁹⁷.

²⁹³ SCHLOEZER, Boris de: “Reflexions sur la musique. La raison du classicisme”, *La Revue Musicale*, 1 de junio de 1925, pp. 284-285.

²⁹⁴ Esta cuestión, derivada de la estética strawinskyana y de las tendencias artísticas objetivistas que destacaban la capacidad del oficio, el valor constructivo y artesanal del arte, repercutió en España, especialmente en Falla, y se transmitió a la problemática sobre los retornos. Recordemos además que se estaba utilizando el término en críticas sobre artes plásticas por las mismas fechas, aludiendo a su importancia en el clasicismo.

²⁹⁵ 2 de enero de 1926, en *Ronsel*, citado en: FERNANDEZ GARCIA, Rosa María: *Bal y Gay o seu pensamento antes de 1933*, A Coruña, Edicions do Castro, Serie Documentos, 2005, p. 65.

²⁹⁶ JUAN DEL BREZO: “La Rapsodia Española de Ravel. Orquesta Filarmónica”, *La Voz*, 23 de diciembre de 1927.

²⁹⁷ JUAN DEL BREZO: “Concierto de la Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 9 de abril de 1929.

Con la visita del compositor a Madrid para una conferencia-concierto en la Residencia de Estudiantes se afianzaron estas ideas. Salazar habló de un Ravel moderno por su cercanía a Mozart²⁹⁸. Mantecón otorgaba a *La Rapsodia* una serie de rasgos que conformaban el corpus estético del concepto: “El primer clásico de la época presente. Valores *intelectuales* puros: intención limpia de superabundancia y gesticulaciones: actitud soberana de la música. Lógica constructiva, precisa necesidad, pero sin comunicatividad”²⁹⁹.

Strawinsky era definido con los mismos términos en la mayor parte de las críticas, representante de un nuevo clasicismo sino como icono de modernidad y diversidad de estilos³⁰⁰. Sin embargo, el estreno de la suite de *Pulcinella* en 1924, por parte de la Orquesta Bética, hizo que fuera considerado como clasicista³⁰¹.

Tanto en Francia como en España, las críticas seguían remarcando al final de los años veinte la falsedad de la imitación. La cuestión del *pastiche* aparecía en la crítica francesa y sería resaltada por Salazar años después en su reflexión sobre la posibilidad del nuevo clasicismo durante los años treinta. Sin embargo, la consideración de que el neoclasicismo y el clasicismo moderno, identificados en significado ya, como en otras áreas, no constituían una resurrección clásica, estaba clara. Coeuroy lo explicaba en Francia, el mismo año en que Strawinsky daba su entrevista, en diciembre de 1927, a *The Dominant*, subrayando que el neoclasicismo si acaso constituía una investigación formal, un predominio de la forma³⁰².

En este mismo año Salazar hablaba de *clasicismo* y modernidad al referirse al *Concerto* de Manuel de Falla, sintetizando los rasgos que se habían asociado al clasicismo moderno en años anteriores³⁰³. En este mismo año trataba la cuestión nacionalista en España aludiendo a las tres estéticas dominantes que habían definido a los músicos del 27: nacionalismo vanguardista, impresionismo y neoclasicismo³⁰⁴. Aunque no utilizaba el término Neoclasicismo como tal, utilizaba el concepto planteado como equivalente a una tendencia equiparable a las demás, asumiendo con ello el fin del debate sobre lo clásico y el auge de la moda neoclasicista que había imperado en años anteriores. Existía una reflexión precedente sobre los retornos. El concepto de clasicismo como modernidad, como clasicismo moderno, se desligaba de su concreción neoclasicista de 1923, que Salazar había aplicado al cuarteto y otras obras de Halffter, y que se concretaba en el valor formal del cuarteto, la simetría y la estructura

²⁹⁸ SALAZAR, Adolfo: “Mauricio Ravel en Madrid”, *El Sol*, 24 de noviembre de 1928. Contraponía ambos al romanticismo e impresionismo con la intención de establecer estilos y épocas evolutivas en la historia de la música en un sentido formalista. Ravel era música nueva, como también lo era Mozart, frente a épocas pasadas como romanticismo e impresionismo.

²⁹⁹ JUAN DEL BREZO: “Mauricio Ravel en la Residencia de estudiantes”, *La Voz*, 24 de diciembre de 1928.

³⁰⁰ WALTER: “Música y teatros. Liceo. Último concierto strawinsky” *La Vanguardia*, 7 de abril de 1925.

³⁰¹ Sobre la *Sinfonía en mi bemol* y el *Concierto para instrumentos de viento*: FRITZ: “Teatro Llorens, Orquesta Bética de cámara”, *El Liberal*, 12 junio 1924. Nos detendremos en las principales críticas sobre *Pulcinella* a lo largo de este trabajo, al profundizar en los rasgos estéticos que comporta el concepto de neoclasicismo en España.

³⁰² COEUROY, André: « Neoclassicisme » en: *Panorama de la musique contemporaine...*, p. 131

³⁰³ SALAZAR, Adolfo: “El *Concerto* de Manuel de Falla: Idioma y estilo. Clasicismo y modernidad”, *El Sol*, 3 de noviembre de 1927.

³⁰⁴ SALAZAR, Adolfo: “España como nación musical”, *El Sol*, 29 de diciembre de 1927.

fundamentalmente. Ahora adquiriría un sentido general más abstracto, que incluía otras aproximaciones al pasado.

En otro artículo, publicado en *La Razón*, Salazar veía el neoclasicismo como la vía que la música española había encontrado a través de Falla para resolver el problema del iberismo con alcance universal y la cuestión de la música española nacional desde las esencias que preconizaba en su exposición de la línea Pedrell-Falla-Ernesto Halffter. Salazar identificaba, por otra parte, clasicismo y españolismo en Falla y se refería a la *Sinfonietta* de Halffter como un “clasicismo provisional” o “clásico españolismo”³⁰⁵. Volveremos sobre el por qué de esta distinción.

Falla, como compositor, habló en sus escritos de los modelos formales que utilizaba en su obra, más allá de discutir sobre la existencia o el significado de la tendencia en la música contemporánea. Con el término *pre-clasicismo* aludía al empleo de la forma de las sonatas preclásicas en el *Concerto*: “en lo que concierne a mi obra, creo que solo en mis impresiones sinfónicas *Noches en los jardines de España*, y en algunas obras teatrales, podrían encontrarse ciertas resonancias del romanticismo. Mis obras más recientes (por ejemplo el *Concierto para clave*) están totalmente libres de tales influencias, ellas se acercan bastante al estilo *preclásico*”³⁰⁶.

Uno de los textos más interesantes de reflexión sobre la tendencia, en una línea parecida a la de las publicaciones francesas, es el artículo “*El Neoclasicismo en la música contemporánea*” de Alejo Carpentier, en 1928³⁰⁷. Merece la pena detenerse en este prolijo texto del escritor, que analiza todos los rasgos del neoclasicismo³⁰⁸. No hay que olvidar la vinculación de Carpentier con España, que ha analizado Carlos Villanueva³⁰⁹, debida especialmente al vínculo con María Muñoz de Quevedo y Alejandro García Caturla. España formaba parte del relato que Carpentier hizo de la historia de la música cubana y fue objeto de sus textos, que analizan la música española desde presupuestos vinculados a los de Ortega y Gasset, Subirá o Salazar. En ese mismo año, por otra parte, Carpentier había colaborado con Salazar en un artículo titulado “Paisaje de la actual música española”, publicado en *la Gaceta Musical*, revista parisina dirigida por Manuel M. Ponce³¹⁰.

Carpentier asociaba a Debussy con el romanticismo, aunque establecía el impresionismo como origen de la música pura neoclasicista, como se había hecho en Francia años antes: “Los impresionistas, con todos sus defectos, nos situaban en la antesala del neoclasicismo”. Rechaza a Wagner y establece el origen del neoclasicismo

³⁰⁵ En *Sinfonietta* la referencia a Falla es clave en muchas de sus melodías. SALAZAR, Adolfo: “Consideraciones sobre el iberismo, las nuevas formas de expresión en la música española contemporánea”, *La Razón*, 7 de diciembre de 1927.

³⁰⁶ FALLA, Manuel de: “Romanticismo y música”, *Muzycy*, Polonia 1928. Traducción de la versión inglesa de CHRISTOFORIDIS, Michael: “Manuel de Falla on romanticism: insights into a uncited text”, *Context*, núm. 6, verano, 1993-94, pp. 26-31.

³⁰⁷ CARPENTIER, Alejo: “El Neoclasicismo en la música contemporánea”, mayo-junio de 1928, *Musicalia*, La Habana, pp. 3-10.

³⁰⁸ El texto adolece no obstante, debido a una intención de didacticismo, de cierta falta de profundidad y se centra en los tópicos del neoclasicismo en Europa, si bien coincide en criterios con las críticas francesas.

³⁰⁹ VILLANUEVA, Carlos: “La música española en Alejo Carpentier”, en: *Alejo Carpentier y España*, actas del Seminario Internacional, Santiago de Compostela. 2-5 marzo de 2004, Universidade de Santiago de Compostela, 2005, pp. 323-373.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 327.

en las sonatas de Debussy. Destacaba a Ravel como neoclasicista y señalaba que el neoclasicismo suponía el “regreso al terreno estrictamente musical, esta estética no cometía más delito que el de incorporarse nuevamente en la tradición de los clásicos, queriendo ignorar los partes ideológicos del romanticismo. El gesto era duro pero necesario”. El inicio de la tendencia para Carpentier residía en 1920: “Toda la actitud de esta generación está definida en la rotunda profesión de fe, expuesta recientemente por el gran Francesco Malipiero”³¹¹.

Precisamente en estos años *La Revue Musicale* incidía en la relación de la joven escuela italiana con la música antigua³¹².

En la música española el testimonio de ese neoclasicismo había estado y estaba en Falla y Ernesto Halffter, siguiendo los criterios instaurados por Salazar: “En Manuel de Falla, el proceso evolutivo que le conduce a su actual neoclasicismo, parece resumir toda la sucesión de inquietudes que fecundan la música desde el año 1910.”

Se incidía también en el rasgo de universalidad de la tendencia, y en el irónico: “Los neoclásicos actuales se han acordado muchas veces de sus maestros con actitudes de alumnos traviesos. Los han hecho cómplices de alardes de finísima ironía [...] que no es en el fondo, más que una resultante de una comprensión profunda”³¹³.

Carpentier seguía en estos años el predominio de Halffter en la constatación de su relación con una tendencia “neoclásica” que describía como construcción y scarlattismo, al tratar el ballet *Sonatina* y su presentación en París por la Argentina: “En esta obra del discípulo de Falla es todo medido, apretado. La partitura no se permite caprichos de color. Una severa construcción neoclásica rige sus destinos. Aun cuando los ritmos españoles irrumpen en su trama, están tratados a lo Scarlatti”. Se identificaba neoclasicismo con scarlattismo, algo que veremos, había inaugurado la crítica años antes. Para Mantecón *Sonatina* era también un ejemplo de “clasicidad”, de scarlattismo, que seguía los pasos de *Sinfonietta*³¹⁴.

Salazar también reflexionaba retrospectivamente en 1929 sobre lo que había sido el neoclasicismo a raíz de los Ballets de Diaghilev. *Oedipus Rex* y *Apollon Musagète* eran definidas como “espectáculos neo-clasicistas”. Ese neoclasicismo era resultado para Salazar del:

[...] Poder academizante que ejerce el *clasicismo francés* y el academicismo, y cuyo último ejemplo se observa en la evolución de la pintura cubista [...] El *neo-clasicismo* de este tipo ha sido siempre prerrogativa de los franceses, y los españoles tenemos poca duda de ello, por reiteradas experiencias en pasados siglos. La rígida estatuaría de sus personajes, su tono retórico y lo frígido [...] el aspecto pseudohelénico de los argumentos no es sino cosa secundaria, pero acentúa en su extremo límite al paulatino apartamiento de las inspiraciones indígenas, del arte etnicista [...] las cualidades raciales pasan al interior, y dan tono y decisión a la inspiración del artista que es cada vez más racial, más nacional en lo intrínseco, pero menos localista, menos

³¹¹ Precisamente en estos años la *Revue Musicale* incidía en la relación de la joven escuela italiana con la música antigua (“La jeune école italienne”, *La Revue Musicale*, núm. 1 de enero de 1927, Dedicado a Malpiero, Casella, Respighi, Castelnuovo-Tedesco).

³¹² *Ibidem*.

³¹³ CARPENTIER, Alejo: *Op. cit.* pp.3-10.

³¹⁴ “Semejante aspiración a un estado de cosas que equivalga al que fue típico en las épocas clásicas [...] que devuelva al arte una función social [...] *Sinfonietta*. Temperamento salubre expresado con libertad magnífica, en un lenguaje que para fijar un punto de referencia hemos quedado en llamar “siglo XVIII””. JUAN DEL BREZO: “Un recital en honor de Ernesto Halffter”, *La Voz*, 13 de febrero de 1928. Ambas obras siguen al estructura clásica de forma sonata.

pintoresco en lo exterior [...] su arte es más personal pero más impersonal en el exterior [...] Esto es simplemente cobrar categorías clásicas [...] intuitivamente, varios artistas rusos, franceses, italianos, españoles, han comprendido que en ellos operaba esa transformación, la cual los universalizaba, al mismo tiempo que ahondaba su raíz en el suelo tradicional. Dando fin a la etapa bohemia consecuente a la borrachera romántica [...] aquellos artistas se pusieron a la vista, percha que sostuviese sus ideas, un modelo alquilado a la academia, pero no hay que caer en la ingenuidad de tomarlo como un hecho real [...] es solo un símbolo, y para quien no sepa verlo así. Se convierte en un espantapájaros³¹⁵.

Quedaban resumidos así los rasgos del neoclasicismo, con esa matización de que era solo una moda, un estandarte, una investigación formal para poner forma a lo interior, la raza. Argumento similar a los franceses.

Los años treinta: recapitulaciones e influencias

En los años treinta continuaron este tipo de reflexiones, dentro ya de de las nuevas corrientes neorrománticas y rehumanizadoras que se venían anunciando en la segunda mitad de los años veinte. Recordemos la crítica de Juan Ramón Jiménez en *El Sol*, en la que matizaba el término clasicismo³¹⁶. La actitud estética de Salazar en estos años era la misma: “No se puede hacer convivir los productos artísticos del espíritu clásico con los del moderno. Arte y estética son una misma cosa en el mundo clásico”³¹⁷.

En publicaciones extranjeras afines al entorno francés se utilizaba también en los treinta el término neoclasicismo para señalar la tendencia de los años veinte, como algo superado³¹⁸.

En 1931 aparecía en *La Revue Musicale* un artículo de de Desiré Paque titulado *Classicisme*³¹⁹. Paque verificaba la tendencia neoclasicista que se había producido pero constataba su calidad de moda a veces impuesta, considerándola, según Charles Lalo, de postura conservadora, como un estado estético aplicable a diferentes estilos y épocas. Otros textos de esta misma publicación confirmaban estas ideas³²⁰. *La Revue Musicale*, que había sostenido en los años veinte la noción de neoclasicismo desde una perspectiva progresista, viró hacia 1930 a una posición más cercana a la Schola. Siguió escribiendo allí Salazar y Vuillermoz, entre otros, y hemos de plantearnos si las ideas allí esbozadas repercutieron en España también desde el punto de vista ideológico.

En España el neoclasicismo ya había sido considerado años antes como una moda: “el neoclasicismo es una posturita estética que no representa sino un frenazo contra las abrumadoras estridencias y disonancias de estos últimos años”³²¹. Estas palabras de

³¹⁵ SALAZAR, Adolfo: “Diaghileff” en, “Notas”, *Revista de Occidente*, vol. 26, octubre-noviembre-diciembre de 1929.

³¹⁶ JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Estética y ética estética: crítica y complemento*. Selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfías, Madrid, Aguilar, 1967. (La cita pertenece a un texto de 1930.)

³¹⁷ SALAZAR, Adolfo. SANDI MENESES, Luis: “La música moderna”, *El Sol*, septiembre de 1931.

³¹⁸ FERROUD, P.O: “The rôle of the abstract in Igor Strawinsky’s work”, *The Chesterian*, núm. 85, vol. 11, marzo de 1930.

³¹⁹ PAQUE, Desirée: “Classicisme”, *La Revue Musicale*, abril de 1931, núm. 114, pp. 345-347.

³²⁰ MACHABEY, A: “Coup d’oeil sur les musiques allemandes d’aujourd’hui”, en: *Geographie musicale. Ou essai sur la situation de la musique en tous pays*, *La Revue musicale*, núm. julio-agosto de 1931.

³²¹ Subirá hablaba de una moda neoclasicista que había recuperado a Mozart. SUBIRÁ, José: “Un festival Mozart”, *Ritmo*, núm. 15, año 2, 15 de junio 1930.

José Subirá son sólo un ejemplo de la prolijidad de sus críticas en los años treinta³²², muchas veces siguiendo posturas de Salazar. Subirá señalaba el declive de “esa tendencia neoclasicista” a la vez que su consumación en estos años. Pero su postura procedía, como en el caso de la de Julio Gómez, de un neorromanticismo, que poco aceptaba lo vanguardista³²³. De ahí que Subirá rechazara la utilización de Scarlatti y reclamara los cancioneros de Barbieri y la victoria de un “*neopreclasicismo* ibérico”³²⁴. Tanto uno como otro crítico planteaban dentro de ese concepto neorromántico que señala Martínez del Fresno³²⁵, una visión de lo clásico dentro de las grandes épocas del periodo clasicismo- romanticismo: “No sabemos por qué razón el criterio que en literatura sirve de eterna norma de buen gusto y de luz constante en la evolución, ha de rechazarse en música. En todas las épocas de desorientación literaria la vuelta a los clásicos ha sido el faro salvador [...] algo de esto ha de ocurrir en música, y a ello contribuye Subirá [...]”³²⁶. Por otra parte su postura coincidía con la de otras más avanzadas. Igual que en Francia, la cuestión del neoclasicismo conciliaba en los años treinta derecha e izquierda.

La reivindicación nacionalista de Salazar partía de los mismos presupuestos que Subirá al situar el neoclasicismo español como historicista, anterior al “experimental” de Francia y Strawinsky: “Cuando llega la segunda o tercera promoción, con Ravel y Strawinsky, Falla se encuentra ya en un plano de maestría semejante a éstos. Los que conocen bien la marcha de las ideas de Falla saben que en sus deseos de retrotraer a un plano de actualidad el principio clásico de construcción es anterior al clasicismo de Strawinsky. Si no me equivoco, iba a haber sido Falla quién debió haber realizado el “renovamiento” de la música de Pergolese para *Pulcinella*. Esta visión retrospectiva del clasicismo moderno de Strawinsky se completaba con la influencia del ballet en la escena europea desde los años veinte³²⁷. Strawinsky era el modelo del neoclasicismo entendido como pureza cuando se utilizaba el concepto como tendencia asimilada -a través de la evolución de su obra- en su tercera visita a Madrid³²⁸.

La visita de Poulenc a Madrid, que dio una serie de conferencias por diferentes puntos de España, muestra que en esos años ya se hablaba de neoclasicismo y

³²² “Neoclasicismo: Oh, la nefanda palabreja, tanto más vulgar cuanto más se la prodigaba y con la mayor inconsciencia se la ponía en circulación”: SUBIRÁ, José: “En el centenario del Romanticismo”, mayo de 1930, *Boletín Musical*, pp. 4-5.

³²³ GÓMEZ, Julio: “Un libro de Subirá”, *El Liberal*, 3 de octubre de 1930.

³²⁴ SUBIRÁ, José: “Lo que pienso del arte actual”, *Musicografía*, núm. 1, año 1, mayo de 1933, pp. 3-5.

³²⁵ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: *Op. cit.*, p. 347.

³²⁶ GÓMEZ, Julio: *Ibidem*.

³²⁷ SALAZAR, Adolfo: *La música actual en Europa y sus problemas...*, p. 15. Y SALAZAR, Adolfo: *La música en el siglo XX. Ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social*. Madrid, ediciones de el Árbol, 1936.

³²⁸ “El concierto celebrado en el auditorio de la Residencia de Estudiantes ha revelado toda la evolución de Igor Strawinsky. Desde el *Pájaro de fuego* hasta su última modalidad clásica y objetiva. La influencia de los Cinco se deja sentir en sus primeras composiciones; pero Strawinsky se desembaraza pronto del vestido de “boyar” semiorienta, va directamente al pueblo, al folclore colorista -*Petruchka*- luego al estilo concentrado, incisivo, expresionista (*La historia del soldado*) para llegar finalmente a la pureza neoclásica. La *Suite italiana* podría ser de la época de Corelli o Boccherini, desde lo oído a través del temperamento y la estética modernos. En cuanto al *Duo concertante* es un ejemplo de esa música deshumanizada, objetiva, que el gran compositor ruso pretende realizar”: “Información musical. Strawinsky en Madrid”, *Ritmo*, 1 de diciembre de 1933, núm. 75, p. 12.

clasicismo como modernas tendencias, que habían tenido su momento y ahora se eludían como moda. Sobre el ballet *Les Biches* escribía Adolfo Salazar: “Impresión de clasicismo absoluto”, comparando la obra “con una bella sinfonía clásica”³²⁹. Comentaba la utilización de formas de danza del XVIII, la orquestación sobria y clara, la gracia, la música pura, el predominio de la melodía a través de la danza, la elegancia. Estos criterios estéticos eran similares a los que en 1924 había esgrimido Boris de Schloezer en *La Revue Musicale*³³⁰. Se transmitían los criterios de Francia, que en estas fechas señalaba el neoclasicismo como una tendencia generalizada de moda, ya pasada y muy variable, bajo la cual se recuperaban diversos aspectos de las músicas del pasado y ante la cual era preferible hablar de rasgos clásicos³³¹. Pittaluga hablaba también del neoclasicismo como tendencia superada en 1935³³².

José Subirá aprovechaba la visita de Poulenc para comparar el *Concerto campestre* con el *Concerto* de Falla, “que exterioriza la relación entre la música moderna y la clásica de los clavecinistas”³³³. En *Harmonía* aparecía también en 1930 un artículo traducido de Darius Milhaud sobre *Les Biches*³³⁴.

El término neoclasicismo, además de seguir aplicándose a Ravel y Stravinsky principalmente, y a Falla en el caso español, siempre destacando el scarlattismo como rasgo definidor³³⁵, se convirtió también en recurrente como alusión a una serie de rasgos musicales predominantes en las nuevas composiciones del Grupo de Madrid o de los Ocho: “no sólo hay españolismo en este cuarteto, hay orientalismo, neoclasicismo, y sobre todo hay música”³³⁶. El neoclasicismo era ya una tendencia más, como tal denominada, y se unía a otras en la descripción de las obras.

Ésto muestra además un asentamiento real en la práctica musical, proliferando los recursos neoclásicos y scarlattianos en las obras del Grupo, que asentaban los conceptos asimilados durante los años veinte. También se destacaba en las obras del Grupo el “interés por las formas objetivas de la música clásica que delimita un perfil rotundo en el siglo XVIII: scarlattiano”³³⁷.

Julio Gómez no hablaba de Neoclasicismo o Clasicismo moderno, pero sí elogiaba desde su punto de vista tradicional el *Concertino* de Bacarisse: “obra clásica en su forma

³²⁹ SALAZAR, Adolfo: “Les Biches”. *Harmonía*, año 15, octubre-noviembre-diciembre de 1930, pp. 2-3.

³³⁰ SCHLOEZER, Boris de: “Chroniques et notes. Le festival français a Montecarlo”, *La Revue Musicale*, núm. 4, 1 de febrero de 1924, p. 165.

³³¹ HORÉE, Arthur: “Les concerts. Albert Roussel, Sinfonietta”, *La Revue Musicale*, enero de 1935.

³³² PITTALUGA, Gustavo: “Revista de ambos mundos”, *Ritmo*, 1 de mayo de 1935, p. 5. (Conferencia leída en la fundación del Amo y en el Liceum club femenino. con ejemplos musicales de Halffter, Ernesto y Rodolfo, Bautista, Remacha, Bacarisse, Rosa G^a Ascot y Pittaluga).

³³³ SUBIRA, José: “Francisco Poulenc y el Grupo de los Seis”, *Musica*, mayo de 1930, Barcelona.

³³⁴ MILHAUD, Darius: “Francis poulenc y Les Biches”, *Harmonía*, octubre-noviembre-diciembre de 1930, pp. 2-3.

³³⁵ En este aspecto se centraba también el artículo de Villar sobre el *Concerto para clave* de Falla, donde sintetizaba los rasgos neoclasicistas en el aspecto de recreación de Scarlatti y de la tradición anterior a Bach: VILLAR, Rogelio: “Falla y su concierto de cámara”, Conferencia leída el 21 de diciembre de 1931, en el Teatro María Guerrero, con motivo del centenario de la fundación del conservatorio, Publicaciones de *Ritmo*, Madrid.

³³⁶ Sobre el cuarteto de cuerda de Bacarisse: JUAN DEL BREZO: “La nueva música española”, *La Voz*, 29 de abril de 1931.

³³⁷ JUAN DEL BREZO: “Concierto de la Orquesta Sinfónica. Chacona, de Bach-Hubay; Obertura concertante de Rodolfo Halffter”, *La Voz*, 25 de enero de 1933.

y en el carácter de sus ideas”, con “muchos puntos de apoyo en Bach y los grandes clásicos”³³⁸.

Se hablaba de neoclasicismo como concepto general, pero se reivindicaba el español no sólo en la contraposición Falla y Strawinsky, sino comparando las obras de Strawinsky –a raíz de la presentación de *Apollon Musagète*– con las del Grupo de Madrid, que tenían siempre esa consideración del perfil scarlattiano como cualidad particular³³⁹.

El compositor Rodolfo Halffter también escribía sobre la obra de Salvador Bacarisse en *la Voz*, en 1935, dentro de su labor como crítico sustituyendo a Mantecón. Al describir los *Tres movimientos concertantes para violín, viola, violoncello y orquesta* afirmaba: “Tan alejada del romanticismo como del impresionismo, esta nueva e importante obra de Bacarisse está concebida -a la manera *neoclásica* de un Strawinsky- como una sinfonía concertante o un *concerto grosso*”³⁴⁰. El neoclasicismo se admitía como corriente a través del cuño strawinskyano y su mirada formal al siglo XVIII. Pero la obra de Bacarisse se comparaba con otro referente neoclasicista. Falla y el *Concerto*, en cuanto a la resolución de problemas idiomáticos en el tratamiento de obras sinfónicas. El idioma sinfónico era un problema para el compositor, sobre todo “después de la etapa nacionalista”, y quedaba resuelto con obras como las de Falla o la comentada de Bacarisse.

Los modelos de ese neoclasicismo en los miembros del Grupo de los Ocho eran el *Retablo de Maese Pedro* y el *Concerto* de Falla: aparato orquestal reducido, concisión, brevedad, transparencia y claridad, objetividad, equilibrio “clásico de la forma”, depuración, orden y lenguaje específicamente español. “El lenguaje *neoclásico*, cuyo vocabulario es análogo al usado por Falla en el *Retablo de Maese Pedro* y en el *Concerto*, está empleado con audacia y singular precisión [...] nada tiene que ver con las evocaciones europeas dieciochescas, el acento es nuestro[...]Por falta de material no puedo demostrar aquí por qué las *formulas idiosincráticas neoclásicas*, puestas en circulación por Falla son auténticamente españolas”³⁴¹.

Existía por tanto la asimilación o la conciencia en los propios compositores de un lenguaje neoclásico propiamente español. Y ese asentamiento de la tendencia estética como lenguaje le permitía la convivencia con el romanticismo y el impresionismo. Quedaba obsoleta la limitación y la prohibición de lo romántico de lo clásico que había predominado en los años veinte dentro de la discusión estética: “Este modo actual de neoclasicismo [...] influencia del setecientos italiano que da Bach [...] evoca un tiempo tierno y malicioso [...] desplazándonos del italianismo setecentista a un muy siglo XIX”³⁴².

Y sobre todo se remarcaban su consideración como moda imperante en los años veinte y su pervivencia como tendencia estilística en los treinta: “Bacarisse fue avisado por los críticos del peligro que corría porque se presentaba coincidiendo al parecer con lo que antes era moda, cuando en 1932 estrena este cuarteto tiene que leer las

³³⁸ GÓMEZ, Julio: “Orquesta Sinfónica”, *El Liberal*, 17 de abril de 1930.

³³⁹ Pero esto mismo ponía de relieve, por otra parte, la vinculación de la reflexión sobre el Neoclasicismo a la obra y la evolución de Strawinsky, algo que se producía en estos años en Francia: PRUNIÈRES, Henri: “Les tendances actuelles de la musique”, *La Revue Musicale*, enero de 1936, pp. 30-38.

³⁴⁰ HALFFTER, Rodolfo: “Salvador Bacarisse”, *La Voz*, 15 de mayo de 1935.

³⁴¹ HALFFTER, Rodolfo: “Julián Bautista”, *Revista Música*, núm. 1, enero de 1938. Habla de la *Suite all'antica*.

³⁴² GOMÁ: “Vida Muscial. *Obertura concertante* de Halffter”, *Música*, enero de 1938, p. 51.

reconvenciones [...] de la crítica por no seguir el neoclasicismo [...] Pero Bacarisse de vez en cuando por diversión escribe un espécimen a la moda de aquel día”³⁴³. Era algo común a publicaciones madrileñas y catalanas:

Creo que tal conciencia debe ayudar al músico actual a limpiar la música de las ideas literarias y plásticas que aún la infestan, a pesar de todas las últimas reacciones, pues éstas, imbuidas de neoclasicismos que no podían prosperar profundamente entre los hombres del siglo XX, han degenerado en frívolas, no han pasado de ser modas. Lo mismo ocurre con los neorromanticismos de más cercano cuño. Limpiemos, pero no compliquemos³⁴⁴.

El concepto de neoclasicismo sí estuvo presente con frecuencia en la crítica musical de la misma manera que lo estuvo en la artística o literaria. La terminología como hemos analizado aquí, varió. Pero no se puede asociar la aparición del concepto a 1923, porque a pesar de no utilizarse con anterioridad la terminología nuevo clasicismo o neoclasicismo, el concepto ya estaba formado y fue adquiriendo los diferentes significados aquí relatados.

³⁴³ Habla del cuarteto de 1932, CASAL CHAPI, Enrique: “Salvador Bacarisse”, *Música*, 2 de febrero de 1938

³⁴⁴ “Nuestro Suplemento”, *Música*, núm. 5, mayo 1938.

SEGUNDA PARTE

**COMPONENTES ESTÉTICOS DEL
CLASICISMO MODERNO EN EL
PENSAMIENTO MUSICAL ESPAÑOL**

CAPÍTULO III

CONCEPTOS ESTÉTICOS PRINCIPALES

1. Música y arte nuevos

La asociación del concepto de Clasicismo Moderno a los conceptos de arte y música nuevos se ha apuntado ya en el capítulo anterior. No obstante es necesario profundizar -teniendo en cuenta las apreciaciones hechas sobre Vanguardia, Movimiento moderno, y Novecentismo- en la asociación de los nuevos clasicismos con el uso de los términos arte y música “nuevos”, o “modernos”, comunes y frecuentes desde antes de los años veinte, y que tuvieron múltiples connotaciones en la época. No es posible abordar en este estudio todas esas matizaciones pero sí aquellas que tienen que ver con el concepto de neoclasicismo o clasicismo moderno. Se ha visto la asiduidad con que se utiliza el concepto de arte nuevo en el pensamiento artístico español a la hora de referirse a las artes plásticas, pero en muchos casos se utiliza de un modo genérico en escritos interdisciplinarios que abarcan también el caso musical.

La relación entre arte nuevo y clasicismo moderno se produjo a través de una serie de ideas basadas fundamentalmente en los conceptos de: objetividad, atención a la forma como equilibrio de forma y contenido, pureza y depuración, sencillez, claridad y orden, y belleza, ideal basado en los aspectos anteriores, con una serie de matices que trataremos.

1.1. La idea de arte nuevo

Un ejemplo temprano de definición del arte nuevo, desde una perspectiva general, es el de Guillermo de Torre en 1922¹, en un momento en que el cubismo resurgía como arte clásico y la noción de belleza se basaba por una parte en la línea siguiendo teorías de Eugenio d'Ors y de Ozenfant, y por otra en la forma como factor para producir emoción:

El arte nuevo no dice que no pueda o deba utilizarse la representación en la medida necesaria [...] Esto es precisamente lo que hace el cubismo. Emplea la representación como alusión, la alusión como metáfora, la metáfora como clave o tonalidad, para fijar la atención y emoción en el sentido que al artista le conviene, y fuera de esto, construye la arquitectura de un cuadro en plena libertad [...] el orden, como base del arte tal y como lo defienden el cubismo convierte el arte en mera abstracción. Réplica: todo músico estudia lo que pudiera llamarse la matemática del arte, y no por eso la obra musical, construida con las reglas de esa matemática, resulta una ecuación [...] lo intelectual también es emocional².

El arte nuevo se definía a través de conceptos plurales, válidos para la música, las artes plásticas, la arquitectura, y la literatura, abogando por una combinación de lo emocional y lo intelectual³.

¹ TORRE, Guillermo de: “Bengalas”, Madrid, 1922. publicado en *Alfar*, núm. 42, 1924, pp. 14.

² *Ibidem*.

³ ABRIL, Manuel: “Itinerario ideal del nuevo arte plástico”, *Revista de Occidente*, diciembre de 1926, pp. 343-367.

En 1924 Benjamín Jarnés hablaba de arte nuevo en relación a la *serenitas* clásica, recogiendo los preceptos clasicistas de las principales publicaciones del momento, con el ejemplo de Picasso y alusiones a lo mediterráneo⁴.

En los años siguientes el concepto de arte nuevo implicó la revisión de las primeras vanguardias pero reclamaba para el hombre nuevo y el arte nuevo lo racional, lo inteligente. El contenido intelectual del arte se ligaba al equilibrio, en muchos casos al rechazo teórico de las primeras vanguardias –futurismo, cubismo y creacionismo–, consideradas como superadas, buscando la síntesis entre el pasado y la renovación⁵. En todos los escritos era clara la necesidad de definir, encontrar y encauzar ese arte nuevo, constatando así su existencia en las conciencias críticas y su relación con el neoclasicismo y el retorno al orden.

Giménez Caballero escribió “Cráneo del nuevo arte” en 1928, reflexionando acerca de lo que había sido supuesto este concepto en los años veinte:

En efecto. Si se vuelve el rostro hacia el arte, hacia la literatura, hacia la política, hacia la moral en todos esos aspectos, se encuentra un aplomo frío y dominador curiosísimo. En pintura, las telas fugitivas y volcánicas de otrora, se tornan bloques, se mineralizan, se asientan como monumentos [...] Picasso evoluciona a una objetividad genial. Carrá, Chirico y los valores plásticos adoptan aires de alta albañilería [...] En literatura, tras la orgía demoniaca del dadaísmo y otros ismos, se torna al idilio casto y sobrio de la forma pura, del contenido puro, de la palabra exacta y biselada [...] mirando todo aquel antecedente que pueda significar cultura, cultismo, cultivación, antiprimitivismo [...] de ahí la vuelta a Góngora en España, y a Moliere en Francia, y a los clásicos del 400 en Italia [...] En música, se torna el gusto hacia el siglo XVII ilustre, sin sín copas y sin negroidismos, una *música clara y limpia como la de un Scarlatti o un Mozart*⁶.

La perspectiva cambió hacia los años treinta cuando los propios renovadores se posicionaron en contra del esteticismo de las tendencias renovadoras anteriores. Todo ello tenía que ver con la politización progresiva del arte que salía del vanguardismo esteticista de los veinte y reclamaba la necesidad de democratización y socialización. El arte nuevo se identificaba con una sociedad nueva. Sin embargo desde las voces más críticas con la vorágine del arte “impopular” aún seguía siendo lo clásico el punto donde se encontraba la renovación, el arte nuevo, el valor formal verdadero, clásico, frente al recargado –barroco– de lo noble o burgués⁷.

El citado *Manifest Antiartistic Catalá* (*Manifest Groc*, 1928), pretendía “instaurar un orden nuevo de categorías para la sensibilidad atual, en la cual no valgan los juicios ni rejuicios vigentes en el pasado”⁸. El manifiesto se centraba en el concepto de neoclasicismo, ahora como antítesis del arte nuevo. La perspectiva era contraria a la de Giménez Caballero: los que proclamaban la minoría y el privilegio del neoclasicismo no habían comprendido el espíritu del arte nuevo. El texto planteaba una época de

⁴ “Con las recetas de Picasso y de los amigos de Picasso podemos ya cocinar el arte sin quemarnos los dedos [...] hay quien, por huir de la fiebre, nos sirve un témpano, y serenidad no es congelación [...] queda un camino: abrir las ventanas al viento y al sol [...] a pleno sol baño y sonrisa, limpieza y alegría pueden no ser aun serenidad, salud perfecta, pero pueden ser arte, y *arte nuevo*”. JARNÉS, Benjamín: “Pentagrama”, *Alfar*, núm. 43, septiembre de 1924, pp. 13-14.

⁵ ESPINA, Antonio: « El paisaje en la pintura moderna », *Alfar*, octubre de 1925, pp. 3-7.

⁶ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: “Cráneo del nuevo arte”, *Revista de Occidente*, marzo de 1928, pp. 337-339.

⁷ ARCONADA, César M.: s.t., *La Gaceta Literaria*, núm. 63, 1 de agosto de 1929, También en *La Gaceta Literaria*, núm. 84, 15 de junio de 1930.

⁸ DALI, GASCH, MONTANYA, “Manifest Groc”, *L’Amic de les Arts*, marzo de 1928.

destrucción frente a la de construcción: “no faltarán gentes de avanzada estética que se encojan de hombros ante el presente hecho, estimando que estos movimientos están ya pasados, que estamos en una época de neoclasicismo. Ni existe una sólida ciencia estética, ni geniales instituciones que hayan plasmado la obra clásica de la época, ¿dónde está pues, el punto de apoyo de ese neoclasicismo definitivo?”

La Asociación de Amigos de las Artes Nuevas (ADLAN), surgió en 1932 con la Segunda República, en las reuniones informales del Hotel Colón de Barcelona. En un grupo reunido por Ángel Ferrant participaban Gustavo Pittaluga, Norah Borges, Guillermo de Torre, Moreno Villa, Prats, Gasch, Montayná, Foix, Sert, Cassanyes, Dalí y Lorca, entre otros. Se constituyó como asociación gestora de exposiciones y actos múltiples, surgió para dar a conocer el arte nuevo, supliendo la iniciativa privada que existía. Publicaron el Manifiesto ADLAN en la *Gaceta de Arte* (Canarias), en marzo de 1932: “Adlan entiende por *arte nuevo* ante todo, el que es genuinamente contemporáneo nuestro, y después el que se mantenga vivo, operante, sea de la época que sea”.

Giménez Caballero expuso en *Arte y Estado* (1935) su posición de extrema derecha que rechazaba las nociones de arte puro y minorías y reclamaba un arte dependiente de un estado ordenado, asumiendo la cuestión del universalismo como un sentido de orden y no de eclecticismo. Rechazaba el cubismo como romanticismo, una tendencia pasada, y el academicismo de Picasso, así como el surrealismo. Se pedía un arte de “masas”, antiorteguiano, en el que “Góngora y Jiménez volvieran al pueblo”⁹.

La denominación arte nuevo cambiaba respecto a los años veinte: por una parte adquiriría de nuevo un carácter vanguardista en su reivindicación social, mientras que rechazaba las vanguardias anteriores y el arte nuevo de los años veinte.

1.2. Sobre el concepto de Música Nueva

Mientras que en el caso de las artes plásticas se utilizó “arte nuevo” con una frecuencia mayor y los significados explicados, en el caso de la música, el término “música nueva” estuvo dotado de una aún mayor ambigüedad, además de utilizarse muchas otras terminologías y acepciones sinónimas, música moderna, música actual, música contemporánea, música de vanguardia, etc., en el mismo sentido de referencia a las novedades musicales. Interesa especialmente en este trabajo señalar la carga simbólica que posee el concepto en tanto se está refiriendo en muchos casos a la recuperación de la música antigua y estableciendo esa conexión con la música actual, contemporánea. Por otra parte se hará especial hincapié aquí en el análisis de la noción y afines a través siempre de la noción de clasicismo moderno y nuevo clasicismo, con el fin de dilucidar la importancia de esta tendencia en relación al concepto de música nueva y su nivel de intervención en éste.

En la historiografía, si bien el arte nuevo y sus matices han ocupado numerosos estudios sobre creación plástica, los estudios musicales del entorno europeo no han atendido lo suficiente a la categoría histórica “nueva música”, siendo mayor su uso en países anglosajones.

Carl Dahlhaus destacaba los contenidos estéticos y sociales que configuraron para él lo nuevo en la música, aludiendo no sólo a aspectos formales o técnicos, sino a la vinculación a una ideología o a una institución en cuanto a su identificación con tres

⁹ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Arte y estado*, Madrid, Gráfica Universal, 1935.

aspectos sociales fundamentales: conciencia de agrupaciones de diversas entidades, la necesidad de formar un público apropiado para entender esa nueva música, y defenderse ante los intereses del mercado¹⁰, lo que en principio puede ser aplicable al Clasicismo moderno y neoclasicismo.

Algunos estudios establecen dos fases en torno a la idea de música nueva: la primera en torno a 1910, para designar la confrontación entre lo viejo y lo nuevo provocada por el distanciamiento que determinadas tendencias tomaron respecto al romanticismo, con al definitiva ruptura de la tonalidad y el surgimiento de los nuevos lenguajes encontrados desde Debussy hasta Schoenberg, Strawinsky, Bartók o Hindemith, y la segunda a partir de 1945. Al establecimiento definitivo del concepto contribuyó en Salzburgo en 1922 la *Sociedad Internacional de la Nueva Música*, destinada a presentar en festivales anuales los estrenos más relevantes¹¹.

Paul Bekker, teórico que influiría de forma importante en España, elaboró en los años veinte los componentes principales de esa música nueva en su principal ensayo *Was ist Neue Musik*¹²: antirromanticismo, y relevancia de una serie de compositores asociados a esa noción de lo nuevo: Strawinsky, Schoenberg, Bartók, Hindemith. Situaba esa música nueva con el inicio de la del siglo XX, focalizada fundamentalmente en el impresionismo y el neoclasicismo. Paul Bekker había retomado, por otra parte y como ha señalado Carl Dahlhaus, la idea de la música absoluta anticipada en el siglo XVIII al describir la sinfonía como la “intención del compositor de hablar a las masas a través de la música instrumental”, lo cual introducía una paradoja y una reafirmación de la influencia de Bekker en un concepto de clasicismo en la música española, que admitía una visión comunicativa del arte y la música¹³.

Música nueva en España. Del impresionismo al neoclasicismo.

A partir de 1914 encontramos en España la noción de música nueva, utilizando el término para referirse a las innovaciones musicales provenientes del impresionismo francés de Debussy y al conocimiento incipiente de las obras de Strawinsky, Ravel, Hindemith y Bartók. Poco a poco se producirá una identificación entre el concepto de música nueva y sus afines con la música de Debussy, Ravel y Strawinsky a través de la corriente aliadófila y pro francesa.

Los escritos de Salazar en la *Revista Musical Hispanoamericana*, a partir de 1914, y posteriormente en *El Sol*, son el mejor ejemplo de la multiplicidad y ambigüedad que posee el término música nueva, englobando música francesa impresionista, los primeros ballets¹⁴, los cinco rusos¹⁵ y la música española, señalando la modernidad a

¹⁰ DAHLHAUS, Carl: prólogo a STUCKENSCHIMDT, H.H: *Neue Musik*, Berlin, ed. Suhrkamp, 1981, pp. 8 y 9.

¹¹ GARCIA LABORDA, José María: “El concepto de lo nuevo en la historiografía musical del siglo XX”, *Revista de Musicología*, XX, I, 1997, p. 720.

¹² BEKKER, Paul: *Was ist neue musik*, Berlin, ed. Steiner, 1923.

¹³ DAHLHAUS, *La idea de música absoluta*, Ideal Books, (original Bärenreiter, 1999), p. 13. Se refiere al ensayo de Bekker de 1918: *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin, 1918, p. 12.

¹⁴ SALAZAR, Adolfo: “Algo más sobre los bailes rusos”, *Revista Musical Hispanoamericana*, agosto de 1916.

¹⁵ La identificación Rusia- España había sido constituida por Laloy, Calvocoressi, Aubry o Collet.

través del nacionalismo que veía en las obras teatrales de Falla: *El Amor Brujo*, y *La Vida Breve*.

La aparición de esta revista coincidía con la mayor actividad sinfónica y camerística, el estudio de la música española del pasado, y la necesidad de europeización de una escuela española¹⁶. La *Revista Musical Hispanoamericana* se convertía en el testimonio de los afanes renovadores de la *Sociedad Nacional de Música*.

Desde sus primeras colaboraciones en la sección de reseñas bibliográficas y hemerográficas, Salazar puso de manifiesto su interés en difundir y dilucidar el carácter y la propia noción de música nueva¹⁷. Lo mismo hicieron otros críticos en las principales publicaciones de carácter aliadófilo como *Arte Musical*, *Lira* y *Harmonía*¹⁸. Debussy era en este momento identificado con lo “ultramoderno” como: “musicalidad nueva, música de sugerencias, de sonoridades inauditas, de sensaciones rápidas, fugaces y no obstante ello, impresionantes, sugerentes!”¹⁹.

En estos textos se usaban indistintamente los términos “música nueva” y “música moderna” o “ultramoderna”²⁰, desde diferentes perspectivas y posiciones, admitiéndolos y refutándolos, desde la renovación y la reacción, pero identificando las novedades europeas principalmente con Debussy y Stravinsky. Las polémicas surgieron especialmente con *Petrouchka*, por la necesidad de una música nacional a través de propuestas extranjeras, y con el atonalismo. Falla también fue tildado en alguna ocasión de ultramoderno por su visión “postdebussista” de *La Vida Breve*²¹.

Se ha señalado que Schoenberg tuvo un lugar especial en la *Revista Musical Hispanoamericana* gracias a los escritos de Salazar, quien lo describía como representante de una “expresión nueva”²².

Los presupuestos de la recepción del impresionismo que se observan en las críticas de estos años y especialmente en los escritos de Manuel de Falla contienen la discusión sobre la posibilidad de una música nueva española en la conjunción del patrimonio histórico y los nuevos medios de expresión, lo que viene a establecer las bases para un nuevo clasicismo. Eran primordiales los criterios de reducción de medios sonoros, el

¹⁶ CARREDANO, Consuelo: “Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la Revista Musical Hispanoamericana (1914-1918)”, *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, Primavera, año 7, vol 27, núm. 084, Mexico D.F, Universidad Autónoma de Mexico, pp. 119-144, p. 125.

¹⁷ SALAZAR, Adolfo: “Madrid musical. Crónica de la quincena” *Arte Musical*, 30 de junio de 1915, pp. 3-4. Y SALAZAR. “Conciertos de la Nacional: cuarteto en fa de Ravel y en sol de Debussy”, *Arte Musical*, 30 de junio de 1915: Cita una conferencia de Amparo Utrilla en el Ateneo, sobre “música nueva”, se tocaron obras de Debussy, Albéniz, Bartók, *Le Sacre du printemps* de Stravinsky, y Mussorgsky.

¹⁸ VILLALBA, Luis: “Debussy. La música nueva”, *Arte musical*, núm. 45, año 2, Madrid, 11 de noviembre de 1916.

¹⁹ Comentario que se producía con la inauguración de la Orquesta filarmónica y Pérez Casas, ante la audición de *El Mar de Debussy*: SALVADOR, Miguel: “La “Nueva Orquesta Filarmónica”, *Revista Musical Hispanoamericana*, núm. 14, año 7, marzo 1915, p. 8.

²⁰ FESSER, Joaquín: “Más sobre música nueva”, *Revista Musical Hispanoamericana*, febrero de 1917, p. 12. Y NIN, Joaquín: “Música moderna”, *Revista Musical Hispanoamericana*, 30 de abril de 1917, pp. 5-8.

²¹ SALVADOR, Miguel: “Sobre dos dramas líricos españoles”, *Revista Musical Hispanoamericana*, enero de 1915, pp. 3- 6.

²² SALAZAR, Adolfo: “Músicos revolucionarios modernos: Arnold Schönberg”, *Revista Musical Hispanoamericana*, núm 12, enero de 1915, pp. 7-8.

valor de lo quintaesenciado, de lo esencial, un aspecto que venía de Francia especialmente por influencia de Jean-Aubry²³.

La posibilidad intrínseca de la música nueva se producía en su relación con las obras del pasado. Se trazaban las posibilidades de crear arte nuevo negando o bien recuperando el pasado. Era el origen de la problemática de los retornos y el nuevo clasicismo. Se daban criterios comunes al pensamiento artístico y estudiar la importancia de los escritos de Ortega y Gasset por su afinidad con el pensamiento artístico y musical es por ello esencial.

Arte nuevo y arte del pasado: Falla y Ortega

El prólogo de Falla a *La musique française d'aujourd'hui* de Jean-Aubry²⁴, amigo del compositor que conociera en París (1909), aplaudía las ideas del escritor francés, para el cual la música francesa era producto de la raza, de la noción de etnicidad. En este ensayo Aubry rechazaba la música alemana y su dependencia de contenidos extra-musicales²⁵.

En dicho prólogo Falla rechazaba a aquellos que hacían inamovible el valor de las obras del pasado y negaban las innovaciones del presente, recogiendo una consideración novecentista que perduraría en las artes, letras y música hasta los años treinta: “¿No leemos muchas veces en los estudios críticos de arte elogios desmesurados de determinadas obras antiguas, haciendo pasar como definitivas ciertas cualidades que si acaso sólo son ensayos[...]? ¿Tal fuerza de sugestión ejerce sobre nuestros espíritus lo antiguo, que llegue a negar, en provecho del pasado, cuanto se llega a realizar en el presente?”²⁶. El razonamiento de Falla tenía mucho que ver con las estimaciones de Ortega y Gasset contra un uso “normativo” de la tradición. Ortega expuso su conciencia del pasado como tal, separado del arte actual²⁷. Aparte de en otros escritos ya tratados, esta conciencia se percibe en la “Influencia negativa del pasado” en uno de los capítulos de *La deshumanización del arte*:

No es fácil exagerar la influencia que sobre el futuro del Arte tiene siempre su pasado [...] ¿Cuál será el modo de esa reacción entre el sentido original y las formas bellas del pasado? Puede ser positivo o negativo. El artista se sentirá afín con el pretérito y se percibirá a sí mismo como naciendo de él, heredándolo y perfeccionándolo, o bien, en una u otra medida, hallará en sí una espontánea, indefinible repugnancia a los artistas tradicionales, vigentes, gobernantes. Y

²³ “Las tendencias del arte moderno parecen orientarse hacia esa mayor intensificación, a una selección escrupulosa de los medios expresivos, a un comendio de éstos, un abandono de todo lo superfluo [...] un verdadero sustratum artístico, la emoción, la intensidad y la vibración quintaesenciadas [...]” “Madrid musical. Crónica de la quincena”, *Arte Musical*, 1 de mayo de 1915, pp. 5-6.

²⁴ JEAN-AUBRY, Georges: *French Music of today*, New York, 1976. (*La musique française d'aujourd'hui*, París, 1916).

²⁵ Jean-Aubry mantuvo amistad con Ricardo Viñes y con Debussy, de quien obtuvo la idea de la importancia de la tradición musical francesa del XVIII para la construcción de una música nacional. FULCHER, Jane: *Op. cit.*, p. 39. Aubry conoció a Falla en un concierto para clave organizado por Joaquín Nin. En este ensayo propone la necesidad de la raza francesa y de un estilo nacional francés.

²⁶ FALLA, Manuel de: “La música francesa contemporánea, prólogo al libro de Jean-Aubry”. *Revista Musical Hispanoamericana*, julio de 1916, en: Manuel de Falla. *Escritos sobre Música y Músicos*, Colección Austral, Espasa, 2003, pp. 43-50.

²⁷ ORTEGA Y GASSET, José: Conferencia homenaje a Juan de la Encina: “El banquete de anoche, homenaje a Juan de la Encina”, *El Sol*, 15 de junio de 1925.

así como en el primer caso sentirá no poca voluptuosidad instalándose en el molde de las convenciones al uso y repitiendo alguno de sus consagrados gestos, en el segundo no sólo producirá una obra distinta de las recibidas, sino que encontrará la misma voluptuosidad dando a esta obra un carácter agresivo contra las normas prestigiosas. Y es el caso que no puede entenderse la trayectoria del arte, desde el romanticismo hasta el día, si no se toma en cuenta como factor del placer estético ese temple negativo, esa agresividad y burla del arte antiguo²⁸.

Tengamos en cuenta esta última idea para entender la cuestión de la ironía que trataremos más adelante. En el texto citado el filósofo esbozaba los mismos criterios que Falla: el pasado no ha de calcarse, no ha de ser molde. El pasado ha de deformarse, transformarse, y esto es lo que la crítica resalta en la mayoría de las obras de Falla y Strawinsky. Ortega y Gasset analizaba lo que entonces era el arte nuevo a partir de esa relación con el pasado:

Desde entonces, los estilos que se han ido sucediendo aumentaron la dosis de ingredientes negativos y blasfematorios en que se hallaba voluptuosamente la tradición, hasta el punto que hoy casi está hecho el perfil del *arte nuevo* con puras negaciones del viejo. Es en esta influencia del pasado sobre nuestra raza una cuestión de las más delicadas. Columbraremos en este ensayo cómo el reaccionarismo radical no se caracteriza en última instancia por su desamor a la modernidad, sino por la manera de tratar el pasado. La muerte de lo muerto es la vida. Sólo un modo hay de dominar el pasado, reino de las cosas fenecidas; abrir nuestras venas e inyectar de su sangre en las venas vacías de los muertos. Esto es lo que no puede el reaccionario: tratar el pasado como un modo de vida. Lo arranca de la esfera de la vitalidad, y, bien muerto, lo sienta en su trono para que rija las almas²⁹.

Empero estas declaraciones de Ortega se hacían en 1925, superado el novecentismo, superado el debate sobre lo clásico y apuntada la rehumanización del arte. Era Manuel de Falla el que había presentado estos conceptos en sus escritos de la primera década, correspondientes e imbuidos del mundo intelectual de *España* y publicaciones novecentistas afines, y con un poso noventayochista profundo sobre el que volveremos. Retomó la cuestión en un artículo titulado “Introducción a la música nueva” en el que defendía que la vuelta a la tradición había de realizarse en la renovación del lenguaje musical. Esa idea constante de la no imitación y la no copia del pasado tenía su modelo en Pedrell y era común al novecentismo, Ortega, Falla y Salazar, pero también al concepto de clasicismo en plástica y literatura por los mismos años.

Falla recogía además la influencia de Pedrell y de Dukas al caracterizar la música nueva según los siguientes puntos: producir la más intensa emoción³⁰ por medio de nuevas formas melódicas y modales, adoptar nuevas combinaciones sonoras armónicas y contrapuntísticas, ritmos marcados que obedezcan al espíritu primitivo de la música, crear un arte mágico de evocación de sentimientos por medio del ritmo y de la sonoridad, abandonar las formas melódicas imperantes en los siglos XVII, XVIII y en los dos primeros tercios del XIX, formas procedentes del aria teatral, abandonar las dos únicas escalas: jónica y eólica, mayor y menor, efectuar superposiciones tonales con predominio de una tonalidad, restituir a la música los modos antiguos abandonados y crear otros que obedecieran más directamente a la intención musical del compositor,

²⁸ ORTEGA Y GASSET, José: *La Deshumanización...*, pp. 82-83.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ La emoción, ausente de patetismo, era rasgo apuntado sobre el arte nuevo en general y por el neoclasicismo francés en las mismas fechas.

destruir la forma tradicional del desarrollo temático y dar a la música una forma exterior que fuera consecuencia inmediata del sentimiento interno de la música, dentro de las divisiones establecidas por ritmo y tonalidad. Los presupuestos presentados respondían a la estética impresionista y a una visión romántica de la música, pero anticipaban preceptos estéticos que se vincularían al neoclasicismo, en tanto eran criterios comunes al discurso del arte nuevo, y en tanto su relación con los presupuestos orteguianos creaba una línea común. Un año después, en el *Prólogo a la enciclopedia de Joaquín Turina*, Falla se refería al “uso de las formas clásicas” en un sentido abstracto:

De este esfuerzo por liberarse de viejas rutinas ha nacido la *música nueva*, la música libre de trabas y tutelajes ajenos, que vive por sí y para sí y que aspira a realizar aquel ideal, que fue causa inconsciente de las primitivas manifestaciones del arte sonoro. [...] Creo, modestamente, que el estudio de las formas clásicas de nuestro arte sólo debe servir para aprender en ellas el orden, el equilibrio, la realización frecuentemente perfecta de un método. Ha de servirnos para estimular la creación de otras nuevas formas, en que resplandezcan aquellas mismas cualidades, pero nunca para hacer de ellas lo que un cocinero con sus moldes y recetas³¹.

El concepto de música nueva, al igual que el de arte nuevo, tenía también vínculos con la filosofía orteguiana en cuanto al concepto de lo primitivo³², y éste concepto tenía a su vez vínculos con el ideal de música pura; lo primitivo como búsqueda del origen. Falla explicaba lo primitivo musicalmente, el trabajo de la materia tonal como en la antigua polifonía:

Y ahora veremos por dónde el presente musical vuelve a unirse, en cierto modo, con el pasado más remoto, con el principio natural de la música [...] en virtud de la fuerza misteriosa del espíritu secreto de nuestro arte, la *música novísima* es pura y simplemente la renovación de aquella otra por tantos siglos olvidada; pero renovación, resurrección de tal modo realizada, que al revivir aquel cuerpo que creíamos muerto, aparece adornado con toda la riqueza que el artificio ha acumulado durante tantos siglos. El espíritu de la *música nueva* difiere de tal manera del que imperaba en la música tradicional, que de ningún modo puede considerarse al uno como consecuencia directa del otro. El arte decadente no es el nuevo sino el tradicional. El espíritu de la música nueva podría subsistir en una obra en la que sólo se usan acordes consonantes, u homófona³³.

En 1918 *El Universo* publicó otra conferencia de Falla que divulgaba sus ideas sobre música nueva, *Profundidad en el arte de Claude Debussy*³⁴. En estos años, como ya hemos señalado, Debussy era la novedad parisina y el punto de partida. Ello también se debía a que en Francia los principales críticos –Collet, Aubry– situaron a Debussy como la culminación de la música francesa desde una perspectiva nacionalista y antigermana.

Joaquín Nin, por su parte, publicaba en 1917 un artículo titulado “Música moderna”, constatando el conflicto del momento entre la afinidad y la hostilidad que el concepto albergaba. Modernidad equivalía a los clásicos, pero a los primitivos. Reivindicaba Nin el concepto de clasicismo como *preclasicismo*, frente al clasicismo romántico que gustaba a los que Nin llamaba “filisteos”. Reivindicaba la obra de

³¹ FALLA, Manuel de: *Prólogo a la Enciclopedia abreviada de la música* de Joaquín Turina, Madrid, 1917. En: FALLA, Manuel de: *Escritos sobre...*, pp. 51-54.

³² ORTEGA Y GASSET, José: *Op. cit.*, pp. 114-116.

³³ FALLA, Manuel de: *Op. cit.*, pp. 30-43.

³⁴ FALLA, Manuel de: “Profundidad en el arte de Claude Debussy”, *El Universo*, 28 de abril de 1918.

Debussy, Ravel y Strawinsky como modernidad. Se citaba a Gabrielle d'Annunzio en su concepto de renovación³⁵. Sus presupuestos eran noucentistas.

Ortega y Gasset testimoniaba en *Musicalia* esa adscripción de Debussy a la noción de música nueva, reivindicando también el carácter objetivo de la nueva música, por el interés en la materia puramente artística ajena a lo sentimental. La melodía, en aquellas composiciones que atienden al elemento literario, no permite el goce estético de la propia música sino de los sentimientos que produce. En la música “moderna, Debussy o Strawinsky”, sí que existe una pura contemplación del arte³⁶.

Existe, ciertamente, una afinidad entre Ortega y Falla en cuanto a los presupuestos derivados del noventayochismo como la idea de tradición, ciertos matices sobre pureza, el esencialismo y el universalismo, así como el rechazo común novecentista al romanticismo. Sin embargo, las nociones orteguianas de la metáfora y la ironía no serán comunes a Falla, pues el esencialismo historicista le separa de Ortega y a éste a su vez su europeísmo de nuevo cuño lo aleja del 98. Falla buscaba además una relación directa con el espectador en un sentido romántico.

El concepto de música nueva en la crítica española de los años veinte

La conciencia de lo nuevo se asentó en Europa precisamente con el fin de la Primera Guerra Mundial y el Tratado de Versalles. Los artículos sobre la música nueva o moderna se sucedían en publicaciones como *La Revue Musicale* o *Modern Music*. En 1919 Albert Roussel publicaba un artículo en *The Chesterian*, editado por Aubry, titulado *Young French composers*³⁷. Eran Chabrier, Satie y Strawinsky los referentes para el Grupo de los Seis, abriendo una nueva vía clásica que proponía la claridad formal, la tonalidad, la sencillez.

En 1919 Salazar, como hemos visto, señalaba las modernas escuelas italiana y francesa como ejemplos de la música nueva, identificada con lo joven y con cualidades clásicas. En *Andrómeda*, ensayo de 1921, recopilaba muchas de sus críticas, a modo de compendio de ideas sobre la música nueva. Debussy aparecía como el testimonio de que “la importancia de la renovación musical llevada a cabo en nuestros días tiene un valor tan radical que nunca un arte pudo con más razón llamarse “nuevo””. Por otra parte, en alguno de sus artículos reflejaba el conocimiento de las tendencias plásticas del arte nuevo, viendo en la música cualidades presentes en el ultraísmo y sobre todo en el cubismo: “la música, trastocando sus elementos, quiebra sus líneas y como en el kaleidoscopio, las ordena en una nueva y armoniosa estrella”³⁸.

³⁵ “*Rinnovarsi o morire*, decía el gran poeta, pero su fe en los precursores y su amor por los primitivos y por los clásicos se afirman en todos los actos de su vida”: NIN, Joaquín: “La música moderna”, *Revista Musical Hispanoamericana*, abril 1917, pp. 5-8.

³⁶ ORTEGA Y GASSET, José: “Musicalia”, *El Espectador*, 1916-1934, Obras Completas, 3ª ed. Revista de Occidente, Madrid, 1957, vol. 2, pp. 242-243.

³⁷ ROUSSEL, Albert: “Young French composers”, *The Chesterian*, 1919, núm. 2, octubre de 1919, pp. 33-37.

³⁸ SALAZAR, Adolfo: *Andrómeda, Bocetos de crítica y estética musical*, Mexico, Editorial Mexico Moderno, Murguía, 1921, p. 44. Algo que se utilizaría en otras críticas, también de música española. Mantecón habla también de un “kaleidoscopio” en la obra temprana de Ernesto Halffter: JUAN DEL BREZO: “La *Sonatina fantasía* de Ernesto Halffter, estrenada por el cuarteto Budapest”, *La Voz*, 13 de diciembre de 1923. Incluso Julio Gómez utiliza el término criticando la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter muchos años después: “la obra es agradable, en sus rebuscados arcaísmos y en sus reflejos *kaleidoscópicos* desde

Si Debussy era ejemplo de luminosidad, sutilidad, suavidad, la música de Ravel se situaba a mitad de camino entre Debussy y Strawinsky. Salazar la encasilló así a propósito de *Daphnis y Chloé*, presentado por la Orquesta Sinfónica -dirigida por Arbós en Madrid-. Pero a pesar de esta alineación, todos pertenecían para el crítico a un mismo “aire” original, el de la música nueva. Ahora bien, si Debussy era sensación hecha inteligencia, “Ravel era inteligencia pura convertida en sensación”, belleza pura, materia sonora hecha objeto, idea musical. También en *Andrómeda* Ricardo Viñes era presentado como el verdadero intérprete de la música nueva, clásica y moderna al mismo tiempo, porque recuperaba la música “nueva, desconocida, vieja, olvidada”³⁹. Nuevo y viejo se unían en un mismo concepto como en Falla.

Las críticas de Mantecón en estos años situaron también a Ravel como representante de una “música moderna” asociada a lo clásico-moderno. Ese “*nuevo mundo* de sensibilidad, en cuya conquista se enfilan hoy las proas de casi todos los barcos” surgía “de la guerra [francoprusiana], con compositores que saturados de música clásica⁴⁰ fundaban la Sociedad Nacional de Música Francesa, sobre las normas del *ars gallica*”⁴¹. Se refería a Saint-Saëns, entre otros. La influencia de la ideología francesa era evidente. En esta fecha la crítica francesa adscribía a Ravel al clasicismo intelectualista desde la posición por una parte de la *Nouvelle Revue Française* pero también de la Schola. Mantecón se quedaba en cierto modo anquilosado en los presupuestos franceses de antes de la Primera Guerra Mundial pero por otra parte veía el origen de esta música nueva precisamente en ese neoclasicismo originado tras la guerra francoprusiana.

La identificación de los nuevos clasicismos o clasicismos modernos con la noción de música nueva, caracterizada por el encuentro entre tradición y renovación, se consolidaba en estos primeros años de la década de los veinte, aunando presupuestos del retorno al orden y como posibilidad de rehuir las primeras vanguardias, como ocurría en el caso de las artes plásticas, aunque veremos matices sobre ello.

Arconada, partidario de lo nuevo, solventaba la problemática de vanguardistas y antivanguardistas aludiendo a esa recurrencia al pasado desde la perspectiva contemporánea:

No deben asustarse los espíritus pobres que miran tanto hacia atrás, hacia lo tradicional, acaso por no poder resistir el deslumbramiento de lo futuro [...] ya habrán visto muchos de los auditores que han asistido a los conciertos de *música nueva* que existe, en medio de todo, una corriente conciliadora y equilibradora que permite al auditor colocarse en un plano lógico y medio, sin tener necesidad de extremar su situación, agrupándose bajo el cobertizo de lo marcadamente tradicional o sobre el faro de lo estrictamente nuevo. Es pues, infantil, adoptar es apostura de intransigencia contra la música nueva [...] de esta situación avanzada y comprensiva es testimonio el éxito que han tenido el Quinteto Hispania y el pianista Ember interpretando música moderna española⁴².

Scarlatti y Bach hasta Ravel y Strawinsky...” GÓMEZ, Julio: “Orquesta sinfónica. Concierto matinal” *El Liberal*, 13 de diciembre de 1933.

³⁹ SALAZAR, Adolfo: *Op. cit.*, p. 44.

⁴⁰ Aludiendo a la tradición clásico romántica

⁴¹ JUAN DEL BREZO: “La Sociedad Nacional y la música francesa”, *La Voz*, 21 de diciembre de 1921.

⁴² ARCONADA, César M.: “Comentarios musicales, la música nueva”, *España*, núm. 377, 1923, pp. 10- 11.

Arconada se refería a la interpretación de la obra de Ernesto Halffter, que justo en este año era proclamada por Salazar como la gran novedad asociada al nuevo clasicismo⁴³. A pesar del título de Arconada, en el corpus del texto se aludía indistintamente a música moderna y nueva. Los rasgos eran los mismos: perfección, sencillez (pero no simplismo), lo intelectual, y la forma clásica⁴⁴.

Lo nuevo se definía en muchos casos también como lo irónico, como medio de distanciamiento del pasado. Salazar reslataba estos rasgos como propios de la música “ultramoderna” al reseñar *Circo* de Juan José Mantecón⁴⁵, que se estrenaba en la Residencia de Estudiantes en 1923.

En ese mismo año Carlos Bosch reflexionaba sobre la “reconstrucción del pasado” a través de la sensibilidad actual, moderna⁴⁶. La evolución musical suponía la confirmación del pasado, el modo actual suponía repensar el antiguo, para él en un sentido muy parecido al de Goethe. Bosch veía la recurrencia al pasado a causa de la caída del impresionismo, el auge del primitivismo y el antirromanticismo, por darle al “arte una importancia social que no debe tener”⁴⁷.

Mientras la posibilidad de lo nuevo se discutía, entre 1923 y 1924 seguían influyendo las novedades de Francia a través de las conferencias de Prunières y de otros como Coindreau, entre el Conservatorio de Madrid y la Residencia de Estudiantes. En Francia paralelamente se hablaba también de música moderna, asociada a los nuevos valores neoclasicistas, claridad, pureza e inteligencia⁴⁸.

En 1923 Salazar publicó su *Boceto Histórico Artístico* sobre Boris Goudunof, constatando la filiación hispano rusa y la otorgada novedad —a raíz de su consideración como música luminosa, clara, según los ideales franceses—, a la música rusa⁴⁹.

Hemos de incidir en que los términos en que se describía esa música nueva y moderna respondían a la importancia de la forma y el sentido intelectual de la creación artística, criterios comunes a las artes plásticas. Los mismos criterios que se destacaban en música, se señalaban en los pintores representativos del arte nuevo. Salazar elegía a Vázquez Díaz, que como hemos visto era el mayor testimonio de la posibilidad del retorno al orden y el neoclasicismo para los críticos: “Como en tanta *música moderna*, la melodía de este pintor aparece fundida, como empapada, en la masa sonora total de la obra [...]”⁵⁰.

⁴³ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical, Orquesta Filarmónica. Pérez Casas y los “nuevos”. Los *Dos bocetos* de Ernesto Halffter”, *El Sol*, 10 de noviembre de 1923.

⁴⁴ *Dos bocetos sinfónicos* utiliza aún un lenguaje que responde al impresionismo en cuanto a sus armonías modales, pero la estructura es tripartita —sonata— y la sencillez y el carácter *naïf* indica una referencia al Grupo de los Seis y a Ravel. Algo parecido a las obras *Colores* de Remacha y *Marche Joyeuse* de Halffter.

⁴⁵ SALAZAR, Adolfo: “Una obra ultramoderna, *Circo*, de Juan José Mantecón”, *El Sol*, 1 de febrero de 1923.

⁴⁶ BOSCH, Carlos: *Nuestro paisaje espiritual: el arte como derivado de la vida y su representación*, Madrid, Mundo Latino, 1923, pp. 80-85.

⁴⁷ Que había influido, recordemos, en Busoni, en Strawinsky y en general en el concepto de clasicismo y su dicotomía con lo romántico, especialmente en el noucentisme: *Ibidem*, pp. 112-116.

⁴⁸ COEUROY, André: *La musique française moderne. Quinze musiciens français*, Paris, Delagrave, 1922.

⁴⁹ SALAZAR, Adolfo: *Modesto Mussorgsky y su Boris Godunof. Boceto histórico artístico*, Madrid, Antonio Matamala, 1923.

⁵⁰ SALAZAR, Adolfo: “Consideraciones de un músico acerca de un pintor: la pintura de Daniel Vázquez Díaz”, *Alfar*, núm. 37, febrero de 1924, pp. 242-246.

Todo ello coincidía con la presentación de la música moderna en España. Se presentaron las obras de la Schola Cantorum: Fauré, Debussy, Ravel, Schmitt, Dukas y Satie, el Grupo de los Seis, entre otros, en Madrid, cuyos conciertos se daban a conocer en Francia, principalmente por Salazar⁵¹,

En 1924 el Cuarteto Pro –Arte de Bruselas interpretaba música de Strawinsky, Milhaud, Malipiero y Ravel. Se presentaban, entre otras obras, la *Sonata para violín y violoncello* de Ravel y el *Concierto* de Strawinsky⁵².

La perspectiva de Subirá era diferente. La *música moderna* –refiriéndose ahora a Hindemith, Bartók, Prokofiev, Strawinsky y Milhaud– era “objetivista” y “antirromántica”, pero de marcado carácter experimental. Constataba que lo moderno eran entonces también Mozart y Bach.

Subirá rescataba palabras de Paul Bekker, resaltando que “la modernidad era algo natural”. La referencia a Bekker era común a los críticos, especialmente Falla y Salazar, coincidiendo en ese rechazo de la imitación de obras clásicas⁵³.

Los nuevos músicos italianos ocuparon también parte de la crítica musical y artística, identificados con valores neoclasicistas y un “retorno a la más pura tradición nacional” ocupando en muchos casos ellos mismos las páginas de publicaciones españolas⁵⁴.

Es importante destacar que las noticias sobre dichas corrientes aparecían en publicaciones como *Alfar* en un momento en que éstas señalaban un gusto por el retorno al orden en todos los ámbitos artísticos, y la reflexión sobre éste y el clasicismo.

Se citaba a Malipiero, Pizzetti, Casella y su *Corporazione delle Nuove Musiche*, asociándolos al primitivismo como sencillez y elusión de lo complejo, a la ironía y el humor, a la pureza y serenidad, el valor de lo melódico y la claridad: “Malipiero crea cuadros de contorno muy diverso y definitivo”. Salazar dedicó dos artículos en *El Sol* a Casella como “pioneer” de la nueva música explicando su reciente publicación *La evolución de la música*⁵⁵.

En cuanto a la música española, la obra de Falla se identificaba con la noción de nueva música en las críticas sobre el *Retablo de Maese Pedro* y el *Concierto*. En 1924 Arconada lo reivindicaba como ejemplo de música moderna, separada del romanticismo y del “trascendentalismo”. La reclamación de Falla como antiimpresionista, a través de la noción de *etnografía* como camino verdadero para que la

⁵¹ “Desde Madrid”, *Revista Catalana de Música*, núm. 2, junio de 1923, p. 159. Sobre la conferencia en el Conservatorio de Música, de Maurice Coindreau, “Algunos aspectos de la música francesa contemporánea”, con ilustraciones de Cubiles. (Serie de 9 conferencias entre 1922-1923, sobre: clavecinistas franceses, músicos de la Schola Cantorum, Fauré, Debussy, Ravel, Dukas, Schmitt, Satie y el Grupo de los Seis. También traducción y resumen de las conferencias de Henri de Prunières, en núm. de marzo, pp. 176-179. Y SALAZAR, Adolfo: “Letter from Madrid”, *The Chesterian*, núm. 41, vol. 6, octubre de 1924.

⁵² “El cuarteto Pro-arte”, *Associacio de amics de la música*, abril de 1924, p. 100. Y SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. El cuarteto Pro-arte de Bruselas y su labor de cultura”, *El Sol*, 6 de marzo de 1924.

⁵³ SUBIRÁ, José: “Desde Madrid”, *Revista Musical Catalana*, núm. de diciembre de 1924, pp. 306-308. Se refiere a la presentación de obras “modernas” en la Asociación de Cultura Musical de la que es presidente.

⁵⁴ MASSARANI, Renzo: “La Musica en Italia”, *Alfar*, Madrid, 1925, pp. 24-26

⁵⁵ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Un “pioneer”: Alfredo Casella: compositor, propagandista y teórico”, *El Sol*, 24 de agosto de 1925.

música española “alcanzase la europea”, ya través del neoclasicismo, era el factor que lo situaba en además en las tendencias modernas.

Arconada hablaba también de las jóvenes generaciones que “en grupo [...] avezados a la comprensión de las *modernas inquietudes del arte* [...] por un lado, Ernesto Halffter, nos sorprende con nuevas demostraciones de su talento *poligonal*. Adolfo Salazar y Juan José Mantecón [...] obras demostrativas de su criterio de exposición y de ejecución”⁵⁶. También Arconada señalaba que la “pura música” “ha de abordarse en el taller de los ritmos de la ciudad”, apuntaba a Falla y a Esplá, como los “dos términos ejecutorios de la finalidad de nuestra música contemporánea”, y a Salazar “como el término axiomático de nuestra música moderna”⁵⁷.

Salazar escribía en varios medios extranjeros sobre las nuevas generaciones y la nueva música española, cumpliendo esas líneas axiomáticas donde tenían cabida Falla, Esplá y Ernesto Halffter siguiendo la estela de Pedrell. Venía a ser la conciliación de nacionalismo y universalismo en la modernidad o la novedad a través de Falla y los nuevos jóvenes músicos⁵⁸.

En 1925 ya existía la conciencia de una joven generación cuyos clásicos eran Stravinsky, Ravel, Debussy y Falla, ya no existía la música nueva, (seguía en esto a Ortega, Debussy ya no era nuevo), sino un sentido moderno de nacionalismo configurado por Falla y las corrientes europeas francesa y rusa⁵⁹.

Salvatore, crítico catalán, escribía en Barcelona unos años después de su estreno con esta misma orientación: “*El Retablo* afirmó definitivamente el nombre de la moderna España musical en el mundo universal del Arte”⁶⁰.

En 1926, Joaquín Turina publicaba en *Le Courier* de París de “*Musique espagnole moderne*”, constatando esa línea nacionalista-universalista con origen en Pedrell y Debussy hasta la música después de la guerra, que definía como internacionalizada a través del Grupo de Madrid⁶¹.

La interacción del nuevo arte y la nueva música con el nuevo clasicismo era pues plena en 1926, una vez superado el impresionismo, así lo confirmaba Bal y Gay cuando escribía en *Alfar*⁶². Se asociaba el nuevo clasicismo a intelectualidad, ironía, depuración, equilibrio, objetividad.

En el final de la década se seguía citando a los nuevos italianos, la *Corporazione delle nuove musiche*, fundada por D’Annunzio, Malpiero y Casella, identificados con la difusión de “una música moderna” que “dejaba atrás romanticismo e impresionismo”, “conciliando tradición y porvenir”, “constructora”, y que se basaba en “orientaciones

⁵⁶ ARCONADA, César M: “La música moderna en España”, *Alfar*, núm. 42, marzo de 1924, p. 81. Ver también: SALAZAR, Adolfo: “La Vida musical. Una carta abierta. Las sociedades privadas de música moderna”, *El Sol*, 10 de diciembre de 1923. Salazar reproduce una carta que escribe Arconada, donde habla de que España ya posee una generación de “músicos modernos” identificados con un Arte “puro y nuevo”.

⁵⁷ ARCONADA, César M.: “Ensayo sobre la música en España”, *Proa*, Buenos Aires, 1925, en: *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 239-241.

⁵⁸ SALAZAR, Adolfo: “A new generation in Spain”, *Modern Music*, núm. 3, 1925, pp. 27-31.

⁵⁹ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. La joven generación musical. Un músico ciego valenciano: Joaquín Rodrigo. Músicos españoles contemporáneos, por M.F. Fernández Nuñez”, *El Sol*, 4 de septiembre de 1925.

⁶⁰ SALVATORE: “Musicales: Manuel de Falla”, *Las Noticias*, 14 de febrero de 1925.

⁶¹ TURINA, Joaquín: “Musique espagnole moderne”, *Le Courier*, 15 de febrero de 1926, núm.4, año 28.

⁶² BAL Y GAY, Jesús: “Peregrinación al margen”, *Alfar*, núm. 57, abril de 1926, pp. 16-17.

clásicas con raíces raciales”⁶³. Conceptos unidos ahora tras asentarse una serie de convenciones que en los primeros años de la década no se expresaban así. La visita de Casella y su conferencia en la Diputación de Barcelona suscitaron estos comentarios.

Salazar buscaba la identificación de España con ese nacionalismo clasicista que independizaba a Italia “de toda forma extranjera”, a través de sus valores constructivos. Esos valores tenían también la influencia de Strawinsky y se habían hallado gracias al “camino trazado por los viejos maestros, conciliando tradición y porvenir”, y a las “las mismas características esenciales que en las mejores épocas definían el pensamiento italiano: robustez, energía sin brutalidad, simplicidad, dinamismo, luminosidad, sonriente serenidad [...]”, señalando cualidades atribuidas al nuevo clasicismo desde muchos frentes.

Además, las conferencias-concierto que ofrecieron Ravel (1928), Milhaud (1929) y Poulenc (1930) en la Residencia de Estudiantes explican la importancia de estos músicos en el final de la década y las alusiones continuas a la música nueva como veremos a lo largo de este trabajo. En la música española seguía siendo Falla su representante⁶⁴.

El mito de la nueva música

Terminada la década de los años veinte se decantaba la reflexión sobre las posibilidades del arte nuevo. Ello tuvo lógicamente su repercusión en el pensamiento musical. El concepto de música nueva seguiría vigente pero se ponían en duda ciertos matices que lo habían acompañado durante los veinte. Ocurría a nivel general en Europa, se planteaba el valor del arte nuevo cara al futuro. Dan testimonio de ello la reunión de fundación de la Sociedad Internacional de Musicología en Lieja, en septiembre de 1930 y el Octavo Festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea.

La ceremonia de apertura de este festival estuvo a cargo de Edward Dent. Éste, según explicaba Salazar, insistía en que la misión de la Sociedad era dar a conocer la música nueva⁶⁵. Salazar coincidía con Dent en la urgencia de encontrar el punto intermedio entre la música irónica, divertida, y aquella cuyo valor intrínseco fuera mayor que su novedad. Dent se refería al movimiento musical que había hecho volver los rostros hacia la música de los siglos XVII y XVIII. La repercusión de esta línea no sólo afectó a Salazar:

⁶³ SALAZAR, Adolfo: “Opera y conciertos. Della nuova coscienza musicales italiana”, *Música, Ilustración Iberoamericana*, (Barcelona), núm. 3, marzo de 1929.

⁶⁴ ALGIBEZ, José: “Manuel de Falla”, *Boletín Musical de Córdoba*, núm. 1, año 1, marzo de 1928.

⁶⁵ SALAZAR, Adolfo: “Octavo Festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea”, *El Sol*, 21 de septiembre de 1930.

El mito del arte nuevo, como en la literatura y otras artes toca a su fin, se desvanece, se extingue. He aquí lo que acaba de decir el presidente de la Sociedad Internacional de música contemporánea, Dent, en el reciente congreso celebrado en Lieja [...] hemos tenido demasiada música que no era más que divertida y audaz. Hoy experimentamos la necesidad de una música que tenga valor intrínseco independientemente de su novedad [...] Parece ser que cada época ha tenido su forma propia, y es fácil encontrar entre los monumentos del pasado cuáles son los que han alcanzado la verdadera grandeza, nuestro siglo no ha encontrado todavía los principios generales de su estilo⁶⁶.

Subyacía la necesidad de definir un estilo en el siglo XX, eludiendo la imitación vulgar de formas del pasado, algo planteado años antes por Falla y Ortega, pero la reflexión cambiaba: dado que el neoclasicismo había tenido su auge en los veinte y formaba parte de una de las posibilidades de esa reflexión sobre el estilo y el mito de la música nueva, se buscaban ahora nuevos caminos y la difusión de modelos musicales, socializando la música:

Y Ortega y Gasset, refiriéndose a las falsificaciones y defraudaciones de “nuestro tiempo”, tanto en ésta como en otras manifestaciones de la inteligencia ha escrito recientemente batiéndose en retirada, ya que con otros escritos ha contribuido a exaltar ciertas formas de arte sin defensa posible [...] de éstas [se refiere a las defraudaciones] la más frecuente, la más vulgar y la más fácil, consiste en el extremismo [...] concertarse a ser monos de imitación de formas y modos pasajeros que llegan aquí con veinte o treinta años de retraso no conduce a la postre, más que al ridículo. Obras y personalidades, lo demás es perder el tiempo⁶⁷.

Esta cuestión tenía también su reflejo en los más conservadores, como Rogelio Villar⁶⁸. La música nueva seguía estando para él representada por Debussy, Ravel, Strawinsky y Schoenberg, pero para él no aportaban nada nuevo en contrapunto, como Bach, Liszt, Wagner, Brahms, Franck, Moussorgsky, a quienes consideraba “genuinos representantes de la música moderna”.

Otros, los evocativos, los que pretenden inventar formas nuevas, imágenes sonoras, con su manía por lo retrospectivo musical, llegan a lo cómico, haciendo intervenir instrumentos exóticos [...] todo ello ajeno al espíritu de este arte sublime, que los maestros germanos, aprendieron de los clásicos italianos, elevaron en su ideología y forma al máximo de perfección, resultado de una tradición, de una profunda evolución histórica [...] los artistas de vanguardia: poetas, pintores, músicos? Si más que el fin de una evolución parece el principio de un arte, sus albores, un arte retrospectivo –me refiero a la calidad de sus ideas y a la forma elemental de su desarrollo, que tiene por único objeto deformar el sentido de la expresión natural de la música [...] Lo permanente del arte de todas las épocas es el *estilo*, difícil de encontrar en estas obras sin espíritu, llenas de tópicos musicales vacuos⁶⁹.

Se buscaba en ambos frentes la posibilidad de *estilo* en el siglo XX fuera de modas o etiquetas. Recordemos que se encuentra en Villar una concepción de lo clásico muy diferente a la de los que apoyaban el arte nuevo. El clasicismo era el desarrollo de las formas sinfónicas en el siglo XVIII y XIX, no la acepción de clasicismo moderno, porque rechazaba todo lo afín a esta última aproximación. Pero coincidían las posturas tradicionales y progresistas en la reclamación del clasicismo.

⁶⁶ “El mito del arte nuevo” Editorial de *Ritmo*, núm. 21, año 2, 30 de septiembre de 1930, p. 1.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ VILLAR, Rogelio: “Aspectos discutibles del llamado arte nuevo”, *Ritmo*, núm. 15, año 2, 15 de junio de 1930, pp.15-16.

⁶⁹ *Ibidem*.

En 1931 Luis Sandi Meneses reflexionaba sobre el concepto de música moderna a través de la filosofía de Worringer, pensador, que como hemos visto más arriba, influyó en los principales críticos y teóricos novecentistas, especialmente d'Ors y Ortega. Worringer representaba la intervención del artista-hombre en la creación artística y la forma. Sandi Meneses discutía todavía la posibilidad de síntesis entre el espíritu clásico y el moderno en la música:

El hombre clásico está situado en un punto de equilibrio entre el instinto y el intelecto, tiene un concepto antropocéntrico del universo [...] el fin del arte es su belleza [...] para él todo es armonía, todo es equilibrio [...] las lagunas de su conocimiento las llena alegremente con fábulas amables [...] al superar el conocimiento clásico del mundo, al perder la seguridad en su saber, que hacía la vida del hombre clásico amable y perfecta, el hombre moderno se ve lanzado nuevamente del cosmos al caos, como la primera pareja humana del paraíso por el afán de saber [...] consecuentemente la voluntad artística del hombre moderno ha cambiado en forma que después trataremos de precisar con relación a la del hombre clásico, contentándonos por lo tanto en afirmar que es imposible unir en una sola clasificación a los productos artísticos de dos tipos humanos tan profundamente distintos [...] nosotros no llamamos música clásica a la realizada por el hombre clásico propiamente dicho, sino a la realizada por la voluntad de forma clásica expresada en el gran acontecimiento artístico de Europa, el Renacimiento [...] todavía el retraso con que la música sigue la evolución de las otras artes hace más complicada la distinción de los alcances de la voluntad formal clásica⁷⁰.

El clasicismo moderno no se había consumado. Y lo importante era encontrar de nuevo ese equilibrio. Se eludía pues con todo la moda del clasicismo pero no lo clásico en sí, en un sentido imbuído de la filosofía de Worringer que rechazaba el estricto formalismo.

En los años treinta seguía siendo Falla la figura preceptiva para el modelo de música nueva española, que se seguía identificando con Debussy, Ravel y Stravinsky principalmente. Falla era el transmisor de las novedades musicales bien encauzadas en la síntesis entre la “música española actual” y la “música anterior”. Era la cabeza del *movimiento moderno*, especialmente a partir del *Retablo* y el *Concerto*, y tenía su continuación en Halffter, destacando con *Sinfonietta* y *Sonatina*⁷¹.

En la crítica catalana era el *Concerto* de Falla el testimonio de la “nueva música”⁷², por su concreción, depuración, “severidad”, austeridad, uso de la tradición, de lo primitivo, aunque en algunos casos de forma escéptica: “música ¿felizmente renovadora o peligrosamente subversiva?”⁷³.

La identificación de los conceptos de música nueva y moderna con el pasado musical culminaba en la organización de conciertos en los que se interpretaron piezas de “viejos músicos españoles”, como Cabezón, Soler, Salinas, Milán, Albéniz y Mateo Ferrer junto con obras de “Pedrell, Granados, Falla, Turina, Esplá, los Halffter, Gerhard, Mompou, Bacarisse, Pittaluga, Remacha y Bautista”⁷⁴.

⁷⁰ *El espíritu del arte Gótico* de Worringer se publicó traducido en la *Revista de Occidente* en mayo de 1924. SANDI MENESES, Luis: “La música moderna”, *Harmonia*, año 16, julio-agosto-septiembre 1931.

⁷¹ SALAZAR, Adolfo: «La musique en Europe au debut du XXe siècle. La musique espagnole», *Les nouvelles musicales*, Dec 1934-Jan 1935, núm. 27, año 2, pp. 10-11.

⁷² GIBERT, Vicent M^a de: “Hacia una nueva música”, *Ritmo*, febrero de 1933, núm. 65. pp. 6-7. (De *La Vanguardia*, Barcelona.)

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ “Conciertos. Madrid. Música moderna en la Residencia de Estudiantes” *Ritmo*, 1 de marzo de 1936, p. 11. Concierto en colaboración con Unión Radio. Se hicieron diez conciertos, de música para piano,

Además, Igor Strawinsky dio a conocer entre otras obras el *Concerto para dos pianos solos*, y se estrenó *Pershefone*. Los discursos que sustentaban este ciclo demostraban explícitamente la intención de:

Presentar composiciones de antiguos músicos españoles y extranjeros, para establecer la conexión y parangón con los autores actuales. Esas composiciones antiguas, cuya audición es tan poco frecuente, tienen un valor extraordinario por sí mismas y como eslabones que enlazan inquebrantablemente la tradición con el momento presente. Por otra parte, los conciertos nos darán a conocer producciones contemporáneas características, tanto españolas como extranjeras, y de su variedad en géneros y estilos se desprenderá claramente la unidad fundamental del arte actual⁷⁵.

La unidad del arte actual, como arte moderno, nuevo o contemporáneo consistía también en esa ligazón o síntesis con el pasado musical. La cuestión convivía con la necesidad de encontrar un punto de partida, en algunos casos rechazando las etiquetas de música moderna⁷⁶ y en otros reivindicando un nuevo significado. Pero igual que el concepto de neoclasicismo la música nueva y moderna quedaban como parte de la terminología habitual y seguían representando los estrenos de obras europeas a pesar de la conciencia del fin de una década y la necesidad de revisar significados y terminología.

2. Pureza y objetividad

2.1. Objetividad

Significados

Proclamar la necesidad de objetividad en el arte nuevo y con sentido general implicó considerar la obra de arte como objeto, como objeto nuevo y como objeto construido. Hemos señalado anteriormente su valor en las artes plásticas en relación al Novecentismo y al retorno al orden, en las teorías de Ortega y Gasset y Eugenio d'Ors, y en general en el pensamiento artístico. La noción de objetividad adquirió importancia para el neoclasicismo en tanto significó distancia o separación de ese objeto, pero hay que tener en cuenta matices y significaciones diversas a lo largo de los años veinte y treinta.

Mainer señala que la Edad de Plata se caracterizó por “el rechazo de la realidad apariencial, material, como ruptura con lo meramente representativo. La percepción, según la concepción del arte por el arte, se convirtió en un acto intelectual, consistente en la delectación pura que conlleva encontrarse esa impresión de orden, de equilibrio, de proporción, de ritmo⁷⁷.”

cámara y canto, en la Residencia de Rstudiantes, 26 de febrero, 3-5-20-27 y 28 de marzo, 13 y 30 de abril y 13 y 18 mayo 1936.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ TURINA, Joaquín: “Debussy y la música moderna”, *Musica*, núm. 7, año 2, marzo de 1930. Utiliza el término ultramoderno, snob, o moderno desde el rechazo incipiente a la vanguardia de los años treinta. También Subirá rechazaba lo que consideraba ultramodernismo en todas sus intervenciones en el *Boletín Musical*.

⁷⁷ “La plus haute délectation de l'esprit humaine est la perception de l'ordre, et la plus grande satisfaction humaine est la sensation de collaborer ou de participer à cet ordre. L'oeuvre d'art est un

Se dio una búsqueda de lo elemental, lo puro, el dato desnudo, “como si el arte hubiera llegado al análisis elementalizador que Husserl proponía en sus investigaciones lógicas”. Esa separación se había iniciado en el simbolismo, y tiene su principal ejemplo en los creadores de la llamada poesía pura, llegando hasta el cubismo plástico, que redujo la realidad a planos, colores rigurosos, líneas, y la creación de una forma sintética lejana del impresionismo naturalista⁷⁸.

En *El Espectador* Ortega diferenciaba dos actitudes artísticas: la primera hacia lo interior-romántica- y la segunda hacia el exterior-moderna. En la música se tradujo en las ideas que *Musicalia* (1921) planteó, en cuanto a la cuestión de la *deshumanización*: Las composiciones que atienden al elemento “literario”, no permiten el goce estético de la propia música sino de los sentimientos que produce. En la música “moderna, Debussy o Strawinsky”, sí que existe una pura contemplación del arte como objeto⁷⁹.

Ortega exponía en este ensayo la evolución natural del arte hacia lo puramente estético, hacia una eliminación de los aspectos vitales en sus obras, presentando al artista como mero contemplador estético de la realidad. El creador no se implica en los acontecimientos y su obra es una expresión puramente artística y no vital.

Por su parte D’Ors manifestaba su oposición al subjetivismo romántico en el marco de su afirmación y definición de lo clásico: “¡Subjetivismo, subjetivismo! Pensemos en la cultura con seriedad. Lejos igualmente de nosotros la locura de los románticos que la fatiga de los alejandrinos. Todo está dicho a medias. Así lo afirma el verdadero espíritu clásico”⁸⁰.

El cubismo inauguró el acercamiento a los objetos desde diferentes puntos de vista para captar simultáneamente su realidad objetiva, su materialidad y espiritualidad. La creación artística se establecía así como la elevación de la realidad a belleza a través de la distancia objetiva.

Esta aproximación dependiente de las primeras vanguardias se transformaría en el caso musical, con frecuencia, en una noción más directamente vinculada a Nietzsche⁸¹, para quien solo la aproximación desde diferentes perspectivas lograba una visión global, teniendo en cuenta la repercusión de su pensamiento en el antiwagnerismo.

En 1925 Moreno Villa resumía bien la evolución de la tendencia “objetivista”, del cubismo al neoclasicismo:

En nuestros días, y en el arte de ellos, se nota un claro desdén por lo personalista y en cambio, un decidido propósito objetivista. Si oyen ustedes hablar del Neoclasicismo, que pugna por dominar otra vez, únanlo a ese retorno a lo concreto. ¡objetos, objetos, cosas, formas; nada de vaguedades, nada de lo que no pertenece al mundo plástico! Es el grito de los innovadores [...] un cuadro, es ante todo, un organismo de formas que solicita nuestra atención por sí mismo

object artificiel qui permet de mettre le spectateur dans un état voulu par le createur. La sensation d’ordre est de qualité mathématique »: OZENFANT Y JEANNERET: «Le Purisme», en *L’esprit nouveau*, núm. 4, 1920-1921,

⁷⁸ MAINER, José Carlos: *Op. cit.*, p. 191.

⁷⁹ ORTEGA Y GASSET, José: “Musicalia”, *El Espectador, 1916-1934*, Obras Completas, 3 ed. Revista de Occidente, Madrid, 1957, vol. 2, p. 258. Ortega sitúa a Debussy como representante de la “música moderna” junto con Strawinsky.

⁸⁰ D’ORS, Eugenio: *Nuevo Glosario*, Madrid, Caro Raggio, 1920, vol. 4, p. 195.

⁸¹ La presencia de escritos de y sobre Nietzsche es constante en las principales publicaciones aliadófilas desde 1920, y ya hemos señalado su influencia en Ortega y d’Ors. Ver: PEREZ DE AYALA, Ramón: “Nietzsche, últimas teorías, sus ruptura con Wagner”, núm. 19, año 2, *La Pluma*, diciembre de 1921, pp. 321-326.

[...] así dicen, más o menos, los propugnadores de esa corriente que empieza en el cubismo y llega al Neoclasicismo. Lean ustedes el librito de Alberto Gleizes o el de Severini [...] el primero se sobra de cubista [...] el segundo también, pero poco a poco, llega a lo neoclásico⁸².

En este caso hablaba de un “retorno al objeto”, asociado al retorno al orden en las artes plásticas. La cuestión de la objetividad en el caso musical, y en el caso concreto de la definición de Clasicismo moderno o Neoclasicismo, no se limitó a este significado.

Música objetiva

La concepción de la creación musical como acto intelectual, y la discusión sobre forma y contenido estaban implícitas en el concepto de objetividad. Ante todo, no se puede afirmar que la música nueva intentara una eliminación de lo humano y la expresión, pero sí de su patetismo, además de una desvinculación de la mimesis. En el pensamiento musical más que definirse lo objetivo en sí, quedó como estandarte teórico y semántico resultado de la negación teórica y ambigua de lo subjetivo, identificado con lo romántico.

Los partidarios del neoclasicismo veían su ideal estético en la música de las épocas donde ella representaba precisamente un valor objetivo, un valor autónomo. La conciencia de querer definir e interpretar las novedades musicales llevaba a tratar los aspectos técnicos y formales de las obras y su valor intrínseco. La realidad de la creación musical, así como la artística, demuestran que eso no supuso un rechazo de lo humano o de la emoción en la obra de arte.

La célebre frase de Strawinsky: «como considero la música por su esencia, impotente a expresar un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza [...] la expresión o ha sido jamás propiedad inmanente de la música»⁸³, ha sido citada frecuentemente al hablar de neoclasicismo, de forma simplista, pues en la estética neoclasicista no existe una plasmación unívoca de este discurso sino una ambigüedad en cuanto a las relaciones objetivismo-subjetivismo, contenido-forma, presencia de emociones y significados en la música, tan importantes y discutibles como la misma que atañe a la noción de Neoclasicismo.

En el ámbito francés los discursos sobre la objetividad se basaron en la «revolte contre la sensibilité», un postulado promulgado en 1924 por Jean Bloch⁸⁴, que recogía las ideas más influyentes de críticos como Charles Koechlin o Boris de Schloezer. Koechlin fue uno de los primeros que habló del «miedo de la emoción» en sus artículos de 1920 y 1921, y de la moda de la «sequedad» que consideraba demostrativa del ideal clásico. En un artículo publicado en *The Chesterian*, en enero de 1920 se relacionaba la obra de Strawinsky y la «dirección objetiva» de la música contemporánea⁸⁵. Boris de Schloezer señalaba el valor técnico de la obra como objeto también hacia 1924. El factor sentimental era considerado como una característica del arte romántico y degenerado. El valor objetivo de la obra implicaba expresión intrínseca al objeto artístico, claridad, facilidad o simpleza y sencillez. Así explicaban los

⁸² Se refiere a *Du cubisme au clasicisme*, París, 1921, aquí citada: MORENO VILLA: “El arte de mi tiempo”, *El Sol*, 13 de mayo de 1925.

⁸³ STRAWINSKY, Igor: *Crónicas de mi vida*, 1962, p. 63.

⁸⁴ BLOCH, Jean: “Una revolte contre la sensibilité”, *Le Monde Musical*, septiembre de 1924.

⁸⁵ HENRY, Leigh: “Igor Strawinsky and the objective direction in contemporary music”, *The Chesterian*, núm. 4, enero 1920, pp. 98-102.

críticos franceses las obras de Strawinsky y de los jóvenes compositores en los primeros años veinte.

Como otras tantas cuestiones estéticas, la de la música objetiva y el contenido emocional también estuvo sujeta a debate a mediados de la década de los veinte, recuperando poéticas como la de Baudelaire en muchos de los textos, que declaraba el principio clásico de la creación de la obra de arte como un acto exclusivamente intelectual, de la razón.

Paul Landormy publicó en *Le Courier* un artículo titulado «La musique, art objectif»⁸⁶ en el que apuntaba que la palabra de moda, la novedad, era «objetividad», referida sobre todo a la obra de Strawinsky y Ravel. Sin embargo, matizaba que como otras tantas palabras no se llegaba a profundizar en el valor de la expresión en la música. Para explicarlo citaba textos de otros críticos como André Suarés, que definía la obra de Ravel como «arte objetivo», y explicaba que el procedimiento raveliano era el de esconder la sensibilidad mediante la ironía, juicio parecido al de Roland-Manuel, que explicaba la estética de Ravel como la estética del «impostor». Con todo, Landormy suscitaba el debate sobre si la música era representación de pasiones humanas. En ese caso, decía Landormy, «Ravel y Strawinsky serían inventores de un arte que miente en tanto no revela la subjetividad del autor, del creador, presentando la obra como puro objeto»⁸⁷.

Para explicar esta noción de la obra de arte como objeto el crítico francés acudía a la similitud con la pintura contemporánea, en una fecha clave para el debate sobre la pintura pura y el cubismo. Para Landormy todo arte pictórico era a la vez objetivo y subjetivo, igual que la música de Ravel y Strawinsky. No había una música verdaderamente objetiva, no era posible. Landormy reivindicaba pues en 1925 un contenido humano en la música, presente inevitablemente en el compositor creador, eso sí, de un objeto, a través de la inspiración.

En los años siguientes se siguieron tratando estas cuestiones en Francia, especialmente en artículos publicados en *La Revue Musicale*. Eran cuestiones también relativas al formalismo y la polémica de la música pura. Muchos artículos sobre el contenido emocional en la música se publicaron en 1927 y en años siguientes⁸⁸, coincidiendo con *La musique contemporaine* de Coeuroy, que también trataba la cuestión del formalismo y la objetividad.

Si se analiza la presencia del concepto de objetividad en el pensamiento musical español, se observa un proceso paralelo al descrito en Francia. Por una parte la necesidad de objetividad antirromántica imperaba antes de los años veinte.

Ya en 1909 Rafael Mitjana afirmaba en *Para Música vamos* que «la música como especulación ideológica y expresión sentimental de la vida interna carece de todo valor». Más adelante, la objetividad se ligaba aún, dentro del concepto de música nueva, a la música de Debussy y las primeras obras conocidas de Strawinsky. Se ve hacia 1917 con las críticas sobre *Petrouchka*⁸⁹.

⁸⁶ LANDORMY, Paul: «La musique, art objectif», *Le Courier*, núm. 10, año 27, 15 de mayo 1925.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ KOEHLIN, Charles: «La Sensibilité dans la musique contemporaine», *La Revue Musicale*, 1928-1929, núm. 4, pp. 55-63, y núm. 5, pp. 138-149.

⁸⁹ MIEDES, Mariano: «La originalidad», *Harmonía*, núm. 16, abril de 1917, pp. 4-5.

El impresionismo representaba entonces el objeto, existía un vínculo con la realidad apariencial, y las críticas sobre la obra de Debussy a su muerte en muchos casos hablaban del impresionismo como un arte objetivo y cerebral, de combinar los sonidos⁹⁰. La vinculación de esta novedad con Debussy, y su identificación con el antirromanticismo, era clara en la crítica tanto renovadora como en la más conservadora⁹¹.

En el inicio de la década de los veinte, la conciencia de que la música había abandonado en muchos casos su papel como “recreo sentimental”, permitía hablar de música nueva en términos similares a los que se determinaba lo objetivo y autónomo en la poesía. En 1920 Salazar afirmaba, refiriéndose a la poesía, que la necesidad del arte moderno era llegar a la “forma de visión autónoma, libre de toda dependencia con su fuente original”. Su definición de la poesía como “lenguaje de ultraimágenes”⁹² indicaba la relación de esta desvinculación de la mimesis con las primeras vanguardias como el ultraísmo, en un momento en que el retorno al orden y la moda de lo clásico se imponían en ámbitos ultraístas.

La identificación de la música nueva con lo objetivo era clara en los primeros veinte a través de la presencia de Strawinsky en España y la influencia de los escritos franceses como los que hemos citado más arriba. En la primera entrevista realizada a Strawinsky en España en 1921⁹³, se presentaba como un artesano trabajando con “sensaciones acústicas” y reaccionaba contra el romanticismo alemán en lo formal y en lo filosófico. En esa visita de Strawinsky en 1921 Ortega y Gasset hacía su apreciación sobre la naturaleza objetiva de la música de Strawinsky: “Esta música es un *objeto distante* perfectamente localizado fuera de nosotros [...] disfrutamos de una nueva música desde una contemplación externa [...] es el objeto el que nos interesa, no la resonancia que crea entre nosotros”⁹⁴.

César Muñoz Arconada consideraba en 1923 la emoción estética como dependiente de la propia obra de arte. Ésta no estaba, pues, exenta de emoción, sino que precisamente su proclamación como objetiva subrayaba el valor estético de la emoción.

Hasta la revelación del objetivismo como idea generadora de nuevos módulos, la emoción estética no fue un efecto aislado, autónomo, concreto en la obra, más bien puede decirse que fue un efecto supuesto, admitido, indiscutido [...] lo radial era la emoción patética, la otra la estética, se considera como una cualidad inherente a la obra [...] todo esto fue, teóricamente, en un tiempo bastante lejano, pero en la realidad no hay tanta lejanía como parece [...] Al subir el crédito del objetivismo fue cuando las emociones adquirieron una independencia valoral. Fue una puntualización de trascendencia, de importancia extraordinaria en el campo de las demarcaciones teóricas [...] la emoción no constituía un valor estético [...] La música moderna es una justificación de esas cualidades inherentes de la obra [...] nuestro vecino estaba confundido. Lo que acababan de tocar poseía únicamente emoción estética, emoción pura, emoción de arte en sí⁹⁵.

⁹⁰ MIEDES, Mariano: “Debussy ha muerto”, *Harmonía*, núm. 28, abril de 1918, p. 3.

⁹¹ BOSCH, Carlos: “Música”, *Cosmópolis*, núm. 2, 1921.

⁹² SALAZAR, Adolfo: “Poesía y música”, *Grecia*, núm. 7, julio de 1920, p. 6.

⁹³ VICTORY, P: “Una conversación con Strawinsky”, *La Voz*, 21 de marzo de 1921.

⁹⁴ ORTEGA Y GASSET, José: “La música nueva”, *El Sol*, marzo de 1921.

⁹⁵ ARCONADA, César M.: “Comentarios musicales, la emoción estética”, *España*, núm. 388, 1923, p. 11.

En 1924 Strawinsky era entrevistado por el diario monárquico *ABC*. Hablaba de la identificación de su obra con la música objetiva en Francia, intentando desvincularse de esa etiqueta⁹⁶. La polémica llegaba a España en el momento que se estrenaba el *Retablo de Maese Pedro*. La identificación de la música objetiva con la recuperación de la tradición, el retorno, y el nuevo clasicismo salía de las plumas de críticos a favor de la música nueva, que interpretaban el *Retablo de Maese Pedro* como representación de una nueva realidad a través de la creación de la materia puramente sonora, del objeto artístico con valor por sí mismo. Salazar vinculaba además estos conceptos a la utilización y recuperación de géneros tradicionales:

El tema tradicional se disuelve, nueva realidad, criaturas recientemente plasmadas en una materia que, esta vez, es puramente sonora. Un hilo las une a la realidad de antaño, y es la vocecilla del Trujamán [...] Ni Don Gayferos, ni Don Quijote, ni Maese Pedro, son más que clavijas en este instrumento, cuya música está dentro de sí mismo [...] clavijas, credor y nácar, tanto como la canción popular, o el romance viejo, o la música de tecla y vihuela que lo integran⁹⁷.

Tanto Salazar como Bal y Gay ponían en paralelo la importancia de obras como *Petrouchka*, *Pulcinella* y el *Concertino* de Strawinsky como representación de esa música objetiva como “plástica nueva” con la obra de Falla. Las comparaciones se hacían con Picasso.

El debate sobre la música objetiva tocaba todavía en estos años cuestiones como lo narrativo en la música, que se definía como prosaico, romántico, pero no descriptivo, - pues la música moderna, como el arte, podía referir el objeto sin mimesis⁹⁸- y el rechazo a la música programática, el valor constructivo de la obra de arte y la cuestión de la música pura. Sin embargo, tanto en las críticas de Salazar como en las de otros críticos afines quedaba patente siempre el rechazo de lo excesivamente objetivo en tanto excesivamente técnico. Para ellos era necesaria una expresión de contenidos que en la obra de Falla estaba perfectamente representada, cierto lirismo y sentimiento español, cuestión sobre la que volveremos. Sólo reseñar que la dicotomía entre lo objetivo y la necesidad de emoción en la música española permaneció hasta los años treinta, al igual que en Francia⁹⁹.

Juan José Mantecón se preguntaba en 1928 sobre “la realidad sensible en la música”¹⁰⁰ y la dificultad de definir el objeto en la música, una polémica que en las artes plásticas había tenido lugar mucho antes. Los críticos musicales se retrotraían a discusiones suscitadas a principios de siglo. Mantecón partía del postimpresionismo y la importancia de la disolución del objeto con el cubismo y afirmaba la imposibilidad de definir el objeto en música¹⁰¹.

⁹⁶ “Un gran compositor: Igor Strawinsky y la música moderna”, *ABC*, 25 de marzo de 1924.

⁹⁷ SALAZAR, Adolfo: “Arte español. Estreno de *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla”, *El Sol*, 29 de marzo de 1924.

⁹⁸ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Puntos y contrapuntos. Lo narrativo en la música. Calidad y cualidad”, *El Sol*, 23 de marzo de 1925.

⁹⁹ COEUROY, André: « L’art objectif », en: *Panorama de la musique contemporaine...*, p. 125

¹⁰⁰ JUAN DEL BREZO: “La realidad sensible en la música”, *Boletín Musical de Córdoba*, núm. de agosto de 1928, p. 4.

¹⁰¹ “La música es pura geometría sonora, un acto de puro pensamiento, de pensamiento musical [...] que se inscribe y se desarrolla en un símbolo sonoro de apetencia no intelectual, incluso la misma fuga, si no sensible, emocional [...]”: *Ibidem*.

Sus opiniones eran cercanas a las expresadas por algunos críticos franceses. El movimiento de Nueva Objetividad en Europa se había difundido y la discusión sobre el objeto había tomado sus presupuestos¹⁰². Se llegaba a hablar de *realismo* objetivo en las obras de Strawinsky, que a su vez contenía una abstracción formal en su uso de las formas del pasado, interesándole la construcción del objeto. La definición de Neoclasicismo se unía así a la de objetividad y realismo objetivo¹⁰³.

En los treinta se mantuvo el debate. Las opiniones críticas tenían que ver con los nuevos cauces y el cariz que tomaba el arte, que como hemos visto se humanizaba y se volvía de nuevo social incluso desde las corrientes de vanguardia. Ello conllevó la superación de la antítesis entre objetivismo y subjetivismo, como explicaba Fernando Vela:

La filosofía ha salido del callejón sin salida del subjetivismo. Y de la misma manera ha superado el debate viejo entre idealismo y realismo. La batalla entre vitalismo y racionalismo. De la filosofía de hoy podemos decir que es la superación general, la superación de todas las antítesis, la salida de todos los callejones sin salida [...] por eso la filosofía actual es esencialmente antropológica-no cosmológica como la antigua, no teológica, como la medieval, no lógica como la moderna, sino antropológica-y salvando la especialización de las ciencias, rebasando la teoría especial del conocimiento, vuelve al gran sistema. Y al gran sistema erigido sobre una nueva base que no es el cosmos, ni dios, ni la razón, ni ninguna otra abstracción o construcción, sino “mi vida”, mi “existencia de hombre”, tal como se me da concretamente en su miseria, en su finitud, en su fatalidad¹⁰⁴.

Mantecón proyectaba estas ideas en la crítica musical de las obras compuestas por el Grupo de los Ocho en los años treinta a las que trasladaba la reivindicación de lo subjetivo en la música. Lo objetivo tomaba también el significado de objetual, una vez superado el cubismo y surrealismo como ponen de relieve sus comentarios a la obra de Rodolfo Halffter:

Halffter advierte en el programa que esta música no se propone ser poética ni evocativa, y termina con la declaración explícita de que no se propone nada. Me cuesta trabajo colocarme en su posición exegética. ¿Una música que no se propone nada más que plasmar o exteriorizar meros valores técnicos? No la comprendo bien. Por otra parte, ¿por qué la música que no recaba más que esto se empeña en tildarse objetiva? Es tan objetiva como la matemática o como la lógica. Se construye y debate dentro de posiciones exclusivamente intelectuales. ¿No parece más objetiva una música que directamente apunta a un objeto real o a una vivencia cualquiera; pasión, materialización lírica de estados de ánimo? Un estudio fenomenológico de la música nos llevaría fácilmente a la persuasión de que la técnica artística menos realista, menos objetiva, en un amplio sentido de la palabra, sería la musical¹⁰⁵.

Salazar se basaba en críticos franceses, Boris de Schloezer o Coeuroy, cuando sacaba a colación a cuestión de lo objetivo en su ensayo de 1935 *La música actual en Europa y sus*

¹⁰² COEUROY, André: “La peinture. L’esprit d’après la guerre dans les lettres et les arts”, *La Revue de France*, 15 de Julio de 1928.

¹⁰³ FERROUD, P.O: “The rôle of the abstract in Igor Strawinsky’s work”, *The Chesterian*, núm. 85, vol. 9, marzo de 1930. El término realismo se utiliza como objetivismo, frente a su uso común asociado a sus acepciones en el siglo XIX.

¹⁰⁴ VELA, Fernando: “Orientaciones últimas de la filosofía” (1932), en *Inventario de la modernidad*, Gijón, Niega, 1983, pp. 103-136, citado en: LOPEZ COBO, Azucena: “Fernando Vela, medio siglo tras los pasos de Ortega y Gasset”, *Revista de estudios orteguianos*, nos. 10-11, 2005, pp. 275-281.

¹⁰⁵ JUAN DEL BREZO: “La orquesta clásica en la Asociación de Cultura Musical”, *La Voz*, 13 de abril de 1933.

*problemas*¹⁰⁶. En este caso tenía que ver con la posibilidad de estilo en el siglo XX, algo relacionado con el neoclasicismo. Según él lo objetivo no rompía con la complejidad espiritual del creador ni con la complejidad de sus relaciones con la época, que determinaban el estilo.

Resta decir que la polémica objetividad-subjetividad permaneció hasta entrados los años cuarenta en España¹⁰⁷ y en Francia¹⁰⁸, retomando los aspectos discutidos en los veinte. Estos aspectos tenían que ver indudablemente con la cuestión de la forma, la construcción del objeto y el equilibrio entre forma y contenido como medio de belleza en la obra de arte.

2.2. Equilibrio entre Forma y Contenido: Belleza formal

En el ámbito español, los principios estéticos y filosóficos del formalismo y otras teorías estéticas sobre cuestiones formales se han abordado superficialmente sin ahondar la asimilación teórica y práctica de esos presupuestos en su adecuación a contextos concretos. Considerando los aspectos que acompañan a la definición de lo clásico tanto en música como en otras artes, observamos la influencia ineludible de figuras relevantes de la filosofía que trataron la belleza según sus componentes formales: Lalo, Hanslick, Worringer, Wölfflin, d'Ors y Ortega y Gasset.

El concepto de equilibrio como orden, como la *serenitas*, postulada por Busoni, no se puede desligar de la concepción de la forma, como equilibrio, justeza, ponderación. Aunque en el caso de la música no se habló claramente de un “retorno al orden” a pesar de la influencia de Cocteau y de su aplicación a otras artes, el concepto subyacía y la necesidad del orden, como equilibrio de forma y contenido, está presente en cada alusión al neoclasicismo.

De Hanslick a Boris de Schloezer

Como señala Fubini, todo el pensamiento formalista del siglo XIX e incluso el del XX, derivan de Kant. La influencia de Kant fue notable en el discurso sobre Neoclasicismo en Francia y España, especialmente en cuanto a la cuestión de la forma¹⁰⁹. No obstante, la penetración de sus teorías se produjo a través de las ideas sobre cubismo que habían elaborado, entre otros, Apollinaire y Jean Cassou. Éstos trataron el cubismo como un arte conceptual, intelectual, síntesis de forma y contenido a través de la imaginación -según la *Teoría del conocimiento* de Kant-, pero también arte de “reflexión” en el sentido del primer romanticismo¹¹⁰.

¹⁰⁶ SALAZAR, Adolfo: *La Música actual en Europa y sus problemas...*, pp. 340-349.

¹⁰⁷ KOEHLIN, Charles: “De l'art pour l'art et de l'état des esprits à ce jour”, *La Revue Musicale*, junio-julio 1937, publicado también en la revista *Música*, en enero de 1938.

¹⁰⁸ ANSERMET, Ernst: “Subjectivisme et objectivisme dans l'expression musicale”, *Contrepoints*, núm. 6, 1949, pp. 14-24.

¹⁰⁹ Debido también quizá a la exclusión idiosincrática de las ideas de Maurras, que había rechazado al filósofo alemán en su concepto de Neoclasicismo.

¹¹⁰ “Reflexión” como unión a posteriori de la imagen en el sentido del cubismo sintético. CASSOU, J.: “Philosophie du Cubisme”, *Revue d'esthétique*, 1953, pp. 386-99; SÉRULLAZ, M.: *Le Cubisme*, París, PUF, 1963, p. 8.

Haegel y Schopenhauer influyeron en la concepción intelectualista y formalista de la música. Pero su desarrollo más definido se dio en la segunda mitad del siglo XIX con Hanslick. Su tratado *De lo bello en la música* (1854), la primera reacción fuerte contra el romanticismo y Wagner, revela asimismo la influencia de *Crítica al juicio* de Kant. Hanslick afirmaba que existe una belleza consustancial a la música, pues las leyes que determinan la belleza de cada arte dependen de la materia y de la técnica. Aunque el compositor transmite únicamente ideas musicales la música puede establecer la dinámica de los sentimientos. La música instrumental, la verdadera música, puede producir formas llenas de contenido, todo es forma, porque el contenido es intrínseco. Además, todo lo compuesto (bello) en una determinada época es de esta época, y por tanto no puede ser creado en otra, tiene una mortalidad.

Si analizamos detenidamente estas ideas, encontramos nociones esenciales que aparecerán en los discursos neoclasicistas, pasadas por el tamiz del simbolismo y el novecentismo. La forma es el medio de aprehender y reinterpretar lo clásico y la música del pasado en sentido amplio y por tanto el discurso neoclasicista se construye desde la discusión sobre ella. Hay que matizar, como afirma Dahlhaus, que Hanslick apreciaba la “metafísica romántica de la música instrumental”, lo que le adscribía al romanticismo y a un concepto de la música como “metáfora del universo”, lo que también contiene un discurso simbolista. Se confirmaba con ello que no se había elaborado aún un concepto de música pura¹¹¹.

Promulgar el retorno a la música objetiva en el sentido explicado implicaba la noción de Hanslick de música *absoluta*, construcción y forma puras. La forma representaba la encarnación de la idea musical¹¹².

Las teorías de Charles Lalo también serían referencia clave tanto en España como en Francia. Recordemos que era una de las voces que proclamaban la gloria de Francia y acusó a Wagner de romántico, referente para otros críticos. Los formalistas no contemplaban la presencia del sentimiento en el acto de creación, de interpretación o de percepción. Lo consideraban como un factor extraño. Lalo establecía en una de sus obras, traducida al español, de dos doctrinas opuestas: formalismo y sentimentalismo. La primera sería propia de las tendencias clasicistas de la historia, la segunda de las románticas¹¹³.

Pero el teórico más divulgado en España fue Wölfflin, ya tratado respecto a su importancia en las teorías de Ortega y Gasset y Eugenio d'Ors. Su contraposición entre lo lineal y lo pictórico, superficie y profundidad, forma cerrada y forma abierta, pluralidad y unidad, conlleva contraposiciones que se resumen en la síntesis entre forma y contenido.

El segundo filósofo más influyente fue Worringer, que en su explicación del hombre clásico, ya citada, trataba el equilibrio perfecto entre instinto e intelecto, anulando el dualismo entre el hombre y el mundo. El arte clásico era opuesto a la ciencia, porque el hombre intervenía en la creación en ese equilibrio perfecto¹¹⁴.

¹¹¹ DAHLHAUS, Carl: *La idea de la música absoluta*, Barcelona, Idea Books, 1999, p. 30.

¹¹² HANSLICK, Eduard: *De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi, 1947 [1854], p. 32.

¹¹³ LALO, Charles: *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique. Thèse pour le doctorat ès lettres*, Paris, F. Alcan, 1908. y LALO, Charles: *Los sentimientos estéticos*, Madrid, 1925, Imp. del colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos. (Traducción de *Notions d'esthétique*, F. Alcan, París, 1925.)

¹¹⁴ WORRINGER, Wilhelm: “El espíritu del arte gótico, (Nuevos hechos, nuevas ideas)”, *Revista de Occidente*, mayo de 1924, pp. 178-211.

Los principales teóricos del neoclasicismo musical francés discutieron la cuestión de la adecuación entre forma y contenido. André Coeuroy, por ejemplo, hablaba en 1922 del clasicismo como indisolubilidad de forma y fondo y subordinación de la sensibilidad a la inteligencia, destacando los valores asociados de serenidad, contención, orden y belleza¹¹⁵.

También la teoría estética de Boris de Schloezer, expuesta en las principales publicaciones francesas, especialmente en la *Revue Musicale*, sobre la que ya hemos apuntado algunos rasgos en relación a Strawinsky, fue referencia fundamental en España, en particular a través del discurso de Adolfo Salazar. Fubini considera que Schloezer elevó el análisis musical a un plano lingüístico, desde su perspectiva sobre Bach como síntesis entre esencia y estructura de la música¹¹⁶. Significado era para él inmanente a signifiante, y contenido a forma. Cuando hablaba de «sentido musical», se refería a un «contenido intelectual o espiritual que es intrínseco a la música, que constituye su esencia y su forma, su realidad concreta», de forma parecida a lo expuesto por Hanslick y Lalo. Los contenidos trascendentes no existían, puesto que entre forma y contenido hay una conexión intrínseca. De ahí la tendencia a utilizar la ironía y la mixtificación, renovando mitos y temas «eternos» y poner el acento en la cuestiones del oficio y el intelecto.

Por otra parte su idea de la organización musical del tiempo, concebido éste cualitativamente, le hacía asumir una función estructural, concibiendo la música como tiempo sincrónico. La unidad de la obra se basaba pues en el intelecto, pero la conexión de éste con la música no era otra que ésta como lenguaje, el lenguaje sonoro¹¹⁷.

La cuestión de la forma

La mayor parte de la crítica española que difundía y apoyaba las nuevas corrientes mostró su rechazo al formalismo germano asociándolo a la música romántica como “forma estereotipada de la música”¹¹⁸. Sin embargo, los juicios estéticos de Hanslick estuvieron presentes en muchos aspectos.

La forma era la cuestión fundamental, pero había que conseguirla de forma libre, desde la naturalidad que habían sentado como base Debussy y los rusos, la naturalidad como la del siglo XVIII, espontánea. Algo que señalaba Falla y que se destacaría en la crítica sobre su obra en todo el periodo. La forma como valor clásico, tenía que ver con la búsqueda de la universalidad como superación del nacionalismo del siglo XIX. Es importante señalar algunos precedentes del tratamiento de forma y contenido en relación a la estética neoclasicista.

La forma como ideal universal de belleza fue un concepto desarrollado por el krausismo y heredado por los intelectuales institucionistas como Giner de los Ríos. El carácter social del arte que defendía el krausismo, la búsqueda de un ideal formal

¹¹⁵ COEUROY, André: *La musique française moderne. Quinze musiciens français*, Paris, Delagrave, 1922.

¹¹⁶ FUBINI, Enrico: “Boris de Schloezer y el lenguaje musical”, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Arte y Música, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 354-358.

¹¹⁷ SCHLOEZER, Boris de : « A la recherche de la réalité musicale », *La Revue Musicale*, 1927-1928, núm. 3, p. 224.

¹¹⁸ SALAZAR, Adolfo: “El *Concerto* de Manuel de Falla”, *Sinfonía y Ballet, idea y gesto en la música y danza contemporáneas*, Madrid, Mundo Latino, 1929, p. 233

aplicable humanísticamente es un aspecto diferenciabile del formalismo y de Hanslick, pero por otra parte la adecuación forma –contenido, técnica-espíritu, el rechazo a lo excesivamente formal, a las formas « frías » que implicaba ese ideal, es base para las ideas posteriores sobre forma en el Neoclasicismo, aunque éstas se nutrirán de ideales basados en la nueva plasticidad y gestualidad de la vanguardia.

En 1911 Rogelio Villar proclamaba, en clara alusión a Hanslick y al formalismo, la necesidad de la belleza -ausente de contenidos literarios y filosóficos en la música-, identificada con la forma “pura”: “El fin de la música es expresar la belleza en sus formas puras y abstractas”¹¹⁹. Villar mantenía estos preceptos una década más tarde, en 1922, al señalar la necesidad de belleza expresada como “claridad, sentido de las proporciones, odio de lo indefinido y lo abstracto, desdén de lo monstruoso y lo enorme, gusto por los contornos claros y precisos [...]”¹²⁰, pero aunándola con la necesidad de estilo propio, resaltando los valores nacionales como rasgos definidores del estilo nacional. No hay que olvidar su inspiración en la filosofía determinista de Taine, (*Filosofía del arte*, 1882) que explicaba el condicionamiento de la obra de arte por las circunstancias históricas y sociológicas¹²¹. No obstante para Villar arte era sentimiento y la exageración técnica rechazada.

Joaquín Nin trataba la cuestión en 1912 en su recopilación de textos estéticos¹²². La perspectiva francesa está muy presente en este músico y teórico integrado en París. Su definición de la belleza era la de algo eterno, al igual que lo clásico, algo eterno en la presencia de la música del pasado en el presente¹²³. Los valores a través de los cuales se materializa esa belleza clásica dependían para Nin de la forma como equilibrio de forma y contenido, como contraposición entre valor intelectual y emocional : « la alianza de la fuerza y de la expresión, la identificación de lo grande con lo sencillo, la combinación de la pujanza y de la gracia, la unión de la emoción con la sobriedad, el equilibrio entre la profundidad y la luz, destreza e ingenio, ternura y sencillez [...] confundimos a menudo estos extremos que creemos opuestos”¹²⁴. La belleza estaba presente tanto en el arte actual como en el antiguo, siempre identificada con valores eternos, infinitos, dependientes de la intervención creadora del artista. Se identificaba con elegancia, claridad, delicadeza y valores aristocráticos según el modelo francés¹²⁵.

Carlos Bosch representaba la otra corriente en la cual la belleza se encontraba en la naturaleza a través del idealismo en la creación artística. En sus escritos de 1913-1915 situaba a Wagner como el más idealista de todos los artistas, pero destacaba la importancia de la belleza formal tomada de los modelos clásicos¹²⁶. Y expresaba un

¹¹⁹ VILLAR, Rogelio: *La música y los músicos españoles contemporáneos*, Conferencia leída en el Ateneo de Madrid, 1911, Casa Erviti ss., p. 10.

¹²⁰ VILLAR, Rogelio: *Orientaciones musicales, crítica y estética*, Madrid, Editor Antonio Matamala, 1922.

¹²¹ Taine por otra parte había influido en Francia antes de 1870 mediante su concepción nacionalista y antialemana, asimismo en el concepto de intrahistoria de Unamuno y otros intelectuales del 98, y en la noción del carácter de la nación determinado por su “paisaje”, aspecto que se transmitió a la generación del 27.

¹²² NIN, Joaquín: *Pro Arte, Ideas y comentarios*, (primera edición Revista Musical de Bilbao, 1912), Barcelona, Dirosa, 1974. (Publica en francés *Pro Arte* en 1909)

¹²³ *Ibidem*, pp. 55-58.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 71.

¹²⁵ NIN, Joaquín: *Op. cit.*, p. 63.

¹²⁶ BOSCH, Carlos: *Del idealismo en al arte*, con un prólogo de D. Manrique de Lara. Madrid, Blass y Cía, Imprenta, 1913, p. 1

sentido de belleza dependiente del ideal platónico, en este aspecto común al formalismo, pero dentro de una concepción romántica¹²⁷.

Manuel de Falla explicaba en su *Introducción a la música nueva* de 1916 la importancia de la forma como equilibrio « lógico » entre el conjunto y los detalles, y la apariencia de sencillez y naturalidad, aspecto que también Nin había resaltado. Ese equilibrio debía ser « aún mayor que el que admiramos en las obras del periodo clásico hasta ahora presentadas como modelos infalibles »¹²⁸. La consideración de la forma en la obra de Falla por otra parte empezaba a constituirse en esta fecha como ejemplo de perfecto sentido de proporción, de emoción contenida, según el modelo de Debussy¹²⁹. Y él mismo aclaraba en una entrevista concedida al *Daily Mail* en 1919:

La música sólo puede ser la expresión de lo individual. Una escuela no puede componer música, lo único que puede hacer es frustrar la individualidad de la juventud. Esto es por lo que yo rechazo el formalismo germano. Schubert y Mendelssohn no dudaban en hablar de sus sentimientos, pero esto no puede convertirse en norma fija [...] La mayor parte de la música del XIX se rechaza. La libertad y la espontaneidad del siglo XVIII sólo pueden ser rescatadas por compositores anti-germanos¹³⁰.

Hay que encuadrar estas declaraciones en el contexto nacionalista surgido después de la Primera Guerra Mundial. En ellas Falla rechazaba el formalismo germano y abogaba por la esencia del folclore, además de destacar la importancia de la libertad y la espontaneidad de la música del siglo XVIII y su carácter antigermano¹³¹: “para el corazón del músico la música está implícita en todas las cosas, en la manera del folclore, y en la cadencia del discurso, en el color del río, y en las colinas que se dibujan en el paisaje [...] por eso no estoy de acuerdo con el formalismo germano [...] no creo que el arte de cualquier hombre se pueda fijar como norma en la música”¹³². A pesar de esta afirmación que aclaraba la cuestión del formalismo, se destacaba el estilo como libertad y espontaneidad creativas, como sencillez. Al igual que muchos autores harán años después, Falla planteaba ya aquí la base del “retorno” musical desde el punto de vista del neoclasicismo: el siglo XVIII. Por otra parte la cita elegida, al hablar de compositores “anti-germanos” seguía el criterio francés.

Por otra parte, las publicaciones catalanas de estas fechas continuaban resaltando los valores noucentistas que trataban la cuestión de la forma asociada la pureza como valor ante todo, de libertad compositiva, y equilibrio entre forma y contenido¹³³.

Salazar, en los artículos de 1919 citados más arriba, destacaba los valores de forma y equilibrio en los nuevos músicos del Grupo de los Seis, los “transcriptores musicales de Apollinaire”, a través de su uso de las formas pre-clásicas: “gran parte del movimiento musical actual tiende hacia esa perfección de forma y equilibrio arquitectural y vuelve los ojos hacia la sonata pre-clásica, la vieja sonata de los buenos

¹²⁷ BOSCH, Carlos: *Eusebius y florestán, cartas sobre arte*, 1915, Madrid, Blass y cía., Imprenta.

¹²⁸ FALLA, Manuel de: “Introducción a la Música nueva”, *Revista Musical Hispanoamericana*, diciembre de 1916.

¹²⁹ JEAN-AUBRY, G.: “Manuel de Falla”, *Revista Musical Hispanoamericana*, abril 1917, pp. 1-5

¹³⁰ FALLA, Manuel de: *Op. cit.*, p. 115.

¹³¹ FALLA, Manuel de: “To the young composer: señor Manuel de Falla and german formalism”, *The Daily Mail*, 18 de julio de 1919.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Especialmente *La Revista*, publicación de Barcelona, ya citada.

tiempos italianos, franceses y españoles”¹³⁴. La superación del romanticismo e incluso la superación del clasicismo como fijación normativa transmitida por una época, permitía un uso de la forma “libre” como equilibrio, eurritmia, arquitectura¹³⁵. Salazar subrayaba en las primeras obras de Halffter el equilibrio, como resultado del contraste entre lo interno (lo subjetivo y lo expresivo individual) y el objeto como rasgo externo (la forma). Lo nuevo era inherente a ese clasicismo actual y se asociaba al equilibrio entre forma y contenido: “Se acusa su estirpe clásica. Un clasicismo por equilibrado contraste en los compositores de la obra de arte, necesidad expresiva, interna, subjetiva y los medios exteriores, objetivos”¹³⁶. Cada obra tenía según el espíritu del artista una forma “insustituible”, una “unigénita forma de expresión”¹³⁷. Se seguían las ideas de Falla. Para Mantecón ese equilibrio era también una cualidad clásica, “balance, equilibrio, precisión, justeza [...] belleza armónica [...] redondez. El equilibrio implicaba belleza, pero belleza espontánea y adecuada a la expresión libre en la forma”¹³⁸.

Lo clásico se asociaba también a estructura cerrada, unidad, definición. Estos valores surgían precisamente cuando se planteaba la contraposición entre clasicismo y modernidad. La recepción crítica de *Pacific 231* de Honegger, presentada en la SMI, suscitaba el debate sobre la vanguardia –futurismo, maquinismo– y la aproximación formal a la obra artística, que sugería a su vez cuestiones sobre lo clásico, además del valor objetual de la obra y el distanciamiento irónico de la tradición¹³⁹.

Arconada trataba este tema en 1925¹⁴⁰. Su concepto de la obra clásica parecía en principio contradecir la modernidad de *Pacific*¹⁴¹, pero veía en ella valores clásicos según los aspectos de equilibrio formal comentados:

Hay obras redondas, holgadas y precisas, que pasan por el cauce histórico en favorable deslizamiento, sustentándose sobre la comodidad equilibrista de su estructura. No irritan, no violentan ni contradicen. Desarrollan su marcha pasivamente, sin dialogación apasionada con los espectadores de las orillas. Toda obra clásica es de redonda estructuralidad. Viene de lejos, viene desde la iniciación de su época, formándose y nutriéndose. Cuando se hace esfera se hace clásica. Entonces se distingue clara y concisa, con designios de duración y de inmutación [...] En este sentido obra clásica quiere decir obra individual, integral, que no nos turba como la obra romántica ni nos encadena o exalta como la obra moderna [...] obra clásica es una obra de condensación, es un estado definitivo y estacional. Una obra moderna, al contrario, es una aportación, una parte, un esbozo direccional que se abre hacia el futuro, persiguiendo a través de la historia la confluencia, la conjunción clásica de todas las dispersas direcciones.

¹³⁴ SALAZAR, Adolfo: “Los nuevos músicos de Francia, los centros artísticos, las afinidades literarias”, *España*, núm. 239, 1919, pp. 11-12.

¹³⁵ SALAZAR, *Andrómeda*..., pp. 30-40.

¹³⁶ SALAZAR, Adolfo, “La vida musical”, *El Sol*, 7 de junio de 1923.

¹³⁷ JUAN DEL BREZO: “Concierto de la Orquesta Filarmónica. *Dos preludios* de Ernesto Halffter”, *La Voz*, 10 de noviembre de 1923.

¹³⁸ JUAN DEL BREZO: “La *Sonatina-fantasia* de Ernesto Halffter, estrenada por el cuarteto Budapest”, *La Voz*, 13 de diciembre de 1923.

¹³⁹ Estos temas serán tratados ya por Emille Vuillermoz en un artículo publicado en *Modern Music*. Honegger y el Grupo de los Seis eran la alternativa posible de la música desde 1918. VUILLERMOZ, Emille: “Honegger and his time”, *Modern Music*, vol. 3, noviembre de 1925-junio de 1926, pp. 3- 8.

¹⁴⁰ ARCONADA, César M: “Paisaje y mecánica. *Pacific 231* de A. Honegger” *Alfar*, núm. 55, vol. 4, 1925, pp. 292-294.

¹⁴¹ Salazar rechazó la obra por su proximidad al futurismo y por su retraso respecto a tras nuevas tendencias como el neoclasicismo: SALAZAR, Adolfo: “El *Pacific 231* de Honegger. Modernidad y camouflage”, *El Sol*, noviembre de 1925.

Lo clásico en Arconada era posible a través de lo moderno como “conjunción” de diferentes direcciones, una teoría con connotaciones cubistas también, mientras que el estado clásico, en un sentido muy novecentista, era algo permanente y definitivo. Los criterios de Arconada seguían por otra parte los establecidos por comentaristas y compositores franceses¹⁴².

Bal y Gay, por el contrario, señalaba la “falta de equilibrio de la obra”¹⁴³. No obstante, establecía no obstante la relación entre clasicismo y valor formal en sus críticas en *Ronsel*. Se manifestaba seguidor de las teorías que vinculaban forma musical y belleza, por sus valores de equilibrio y disposición de las partes en un todo. Una visión influida por Valéry, a través de los poetas españoles, y por la noción de objetividad del arte que aplicaba sobre todo al comentario de las obras de Strawinsky y Ravel.

En el mismo 1925 Moreno Villa señalaba la importancia de la forma desde una perspectiva general. El neoclasicismo había pasado por el cubismo, y los dos movimientos representaban la recuperación de la forma¹⁴⁴.

Los valores de equilibrio y estructura también se destacaron en la obra de Falla. Arconada establecía un paralelismo de los valores clásicos en obras modernas europeas y españolas a través de la atención a la forma, no como elemento externo sino inserto en la propia discursiva y construcción musicales y a través del valor de la objetividad y autonomía de la obra de arte: “Hoy la música es concéntrica y circular, sin ambiciones heroicas y externas. Un músico del siglo pasado no podía haber tratado a Don Quijote como Falla lo ha hecho en su *Retablo*. Una música autónoma del héroe, que no le persigue ni le imita”¹⁴⁵. Esa circularidad “clásica” remitía a sus comentarios sobre Honneger. En Cataluña se destacaban las mismas cualidades en el *Retablo*¹⁴⁶.

El *Concerto* continuaba esta tendencia de equilibrio a través de la unidad entre lo clásico y lo moderno: “despojado de cuanto pueda parecer superfluo, se fusionan y funden la concisión, el orden y el equilibrio para la realización de un arte interior, profundamente español, de tradición clásica y moderna tendencia”¹⁴⁷. A propósito de Falla se reforzaba la discusión sobre el verdadero equilibrio entre la forma y el sustrato español. En 1927 Arconada continuaba en esta línea¹⁴⁸:

¹⁴² MILHAUD, Darius: “Arthur Honneger”, *The Chesterian*, núm. 19, vol. 3, diciembre de 1921, pp. 65-70.

¹⁴³ BAL Y GAY, Jesús: “La velocidad”, *El Pueblo Gallego*, 27 de diciembre de 1925.

¹⁴⁴ MORENO VILLA: “El arte de mi tiempo”, *El Sol*, 13 de mayo de 1925

¹⁴⁵ ARCONADA, César M.: *Op. cit.*

¹⁴⁶ SALVAT, Joan: “Els festivals falla a l'associació de musica da camera”, *La Vanguardia*, febrero de 1925, núm. 254, pp. 30-33. Y WALTER: “Música y teatros. Palau de la música catalana. Associació Musica da Camera, Manuel de Falla”, *La Vanguardia*, 8 de febrero de 1925.

¹⁴⁷ JIMÉNEZ PÉRES, Luis: “El Concerto de Manuel de Falla”, *El Defensor de Granada*, 10 de noviembre de 1926.

¹⁴⁸ ARCONADA, César M.: “El homenaje a Falla”, *La Gaceta Literaria*, núm. 2, 1927, pp. 1-2.

Los apologistas de nuestro carácter a la manera de Jean Cassou¹⁴⁹ dirán que esta indiferencia española es austeridad. La austeridad es una virtud de límite de equilibrio. Convengamos en que hacemos la poda de nuestros ramajes espirituales con excesiva largueza. Un poco menos recortados, y así estaríamos en el punto exacto de las ponderaciones. Bien que evitemos la pompa excesiva, pero cuidemos de no cortar los brotes, que serán, mañana, las flores y los frutos [...] procuremos de ser generosos con todo el mundo pero no dejemos por ello de ser un poco nacionalistas [...] lamentamos vivamente que los mejores frutos de nuestros ingenios sean embalados para el extranjero, sin que nosotros podamos gustar de ellos [...] El arte de Manuel de Falla, el primero de nuestros músicos, es embalado en Granada con etiquetas de direcciones para todo el mundo [...] es que en el centro de España culmina, por lo visto, el centro de la austeridad racial [...]somos pasivos.

La obra de Falla representaba los valores austeros de lo español, perspectiva señalada por hispanistas franceses: armonía y equilibrio entre lo sensual y lo intelectual, de nuevo. Arconada era consciente del discurso francés y de su prevalencia.

La nueva visión que se dio en estos años sobre obras que en su momento fueron consideradas “impresionistas”, se expresaba por medio de términos estéticos que denotan una actitud nueva de cuño clasicista: depuración, equilibrio y contención, nitidez de la línea melódica y claridad tímbrica. Así, Mantecón, refiriéndose a una de las representaciones del *Amor Brujo*, dirigida por Ernesto Halffter al frente de la Orquesta Bética, afirmaba: “Música equilibrada, ecuaníme, medida en el gesto dionisiaco y apasionado, como una tragedia bella. Música bella”¹⁵⁰.

Además de transmitir conceptos de Nietzsche, identificaba belleza con equilibrio, mesuración, contención y orden. Y Ernesto Halffter seguía los pasos de Falla: “vitalidad que supone un orgánico correlativo entre su contenido y su forma”. La cuestión del racio-vitalismo orteguiano, y de fondo nietzscheano, estaba presente en la nueva objetividad del nuevo arte: “avenencia a las necesidades y prescripciones tectónicas, que la hacen objeto”. Y “contenido, sustancia con que la forma se colma. Además no son fácilmente separables [...] El milagro de la obra de arte es el de su unidad emocional en la conciencia”¹⁵¹.

Precisamente Ortega y Gasset escribía también en 1926 sobre este tema, refiriéndose a la importancia de la belleza formal basada en construcción lineal y a la importancia de la forma pura dentro del concepto de “objeto musical” explicado, forma nunca exenta de contenido intelectual y emocional:

La belleza consiste en ciertas proporciones formales. El músico debe proponerse la construcción de puras formas, específicamente bellas, que dan lugar a las distancias entre los sonidos. No, pues contar lo que le pasa, sino fabricar un objeto impersonal [...] lo que más se parece a estas formas musicales es el ornamento en la decoración, cuyas formas quisieran no ser formas de cosa alguna, sino líneas dotadas de pura gracia abstracta [...] así en la línea melódica

¹⁴⁹ Se refiere al hispanista francés que escribía en *Mercur de France*, perteneciente a la *École Romaine Française* y que influyó en las nociones sobre cubismo, arte y poesía puros en estos años, además de en los filósofos y críticos principales del novecentismo, desde Ortega a Gómez de la Serna. Este autor seguía la línea de Henri Collet.

¹⁵⁰ JUAN DEL BREZO: “Sobre el Amor Brujo de Falla”, *La Voz*, 16 de junio de 1933.

¹⁵¹ JUAN DEL BREZO, “La vitalidad inicial de la música de Ernesto Halffter”, *Boletín Musical de Córdoba*, núm. 3, mayo de 1928, pp. 5-6.

va larvada, queramos o no, alguna resonancia sentimental, residuo del prosaísmo que calienta al idea musical de suyo fría y como astral¹⁵².

Todas estas ideas sobre el equilibrio entre forma y contenido estaban presentes en también en la literatura. Rafael Alberti se refería a unas palabras de Gerardo Diego en 1927, en las que se explicaba esta cuestión a través precisamente del paralelismo entre música y poesía. Parecía que Alberti hubiera recuperado los precedentes textos de Falla:

Un poeta de entonces —de ayer— no sabía realizar estrofas perfectas, por la misma razón que un músico no resolvía una sonata ni un pintor la arquitectura de un cuadro. Unos años más y nos arrasará el huracán de los ismos de avance. Preocupa la materia, la novedad del contenido. Imposible lograr a la vez la armonía del continente, renace la calma, y decimos: hay que crear [...] para cada obra una forma única, plena. El verso libre... o sea la estrofa vieja, o inventar nuevas estrofas. Retórica? Evidente, retórica, pero todo es retórica, y el huir de ella, una manera retórica negativa, mil veces más peligrosa. No, no debemos huir de nada [...] por la misma razón que los pintores hoy se obstinan en dibujar bien y los músicos en aprender contrapunto y fuga. Pero hay una diferencia con nuestros razonables abuelos del XVIII. Para ellos, la estrofa, la sonata o la cuadrícula eran una obligación. Para nosotros no, hemos aprendido a ser libres. Sabemos que esto equilibrio y nada más [...]¹⁵³.

Pero ésta era una preocupación latente en el ámbito poético también desde principios de la década. No es casual que, en su poemario *Imagen* el mismo Gerardo Diego hablara en su prólogo de “la profundidad en la superficie cuando la superficie es plástica¹⁵⁴”, al explicar su concepto de “imagen múltiple, como *síntesis*, retomando una teoría orteguiana y aludiendo además en los poemas coetáneos a la obra de Falla con términos evocadores de la tradición clásica¹⁵⁵.

En los últimos años de la década los comentarios sobre el equilibrio entre forma y contenido se centraron en la obra de Strawinsky, Ravel y los modernos italianos¹⁵⁶. Se hablaba de la creación de formas puras, estructuras inteligentes, y la relación de éstas con la música antigua, especialmente Bach¹⁵⁷, como ocurría en la crítica francesa.

La forma era cualidad inherente al clasicismo en todas las críticas. O mejor, el clasicismo se definía por la forma, siguiendo el criterio de Strawinsky¹⁵⁸, cuyas afirmaciones sobre el neoclasicismo como atención a la forma incidían en las valoraciones de la crítica española. Ello se sumaba a la importancia del rechazo del molde o la norma formal¹⁵⁹.

¹⁵² ORTEGA Y GASSET, José: “Para una caracterología”, *Revista de Occidente*, noviembre de 1926, año 4, pp. 241-253.

¹⁵³ ALBERTI, Rafael: *La arboleda perdida, Segundo libro*, El País, clásicos españoles, 2005, pp. 260-261.

¹⁵⁴ Ese concepto de *plasticidad* es inherente a todo el discurso sobre el arte nuevo y por otra parte había sido señalado por Goethe en su idea de clasicismo.

¹⁵⁵ DIEGO, Gerardo: Prólogo a “Imagen múltiple” (1919-1921). Y poema “Estríbillo” (1919-1921), dedicado a Falla. Publicado en *Índice*, núm. 3, vol. 1, Madrid, 1919, p. 6.

¹⁵⁶ Criterios similares a historiadores franceses: COEUROY, André: *Panorama de la musique contemporaine* 1927. Parte II: “A la recherche d’une discipline”. (Especialmente centrada en la Nova Corporazione Italiana, Casella, Malipiero, etc.)

¹⁵⁷ ROGER: “Igor Strawinsky”, *La Ven de Catalunya*, 22 de marzo de 1928.

¹⁵⁸ J.S.S: “Concerts”, *Vibracions*, núm. 2, febrero de 1929, p. 8. Sobre *Sinfonía Clásica* de Prokofiev presentada en Barcelona por la Sinfónica de Arbós: “Els classics es caracterisen por la forma, essent el primer tant sols una consuecencia de l’ambient, d’l’epoca.”

¹⁵⁹ Sobre ello hablaba Mantecón en relación a la obra de Ravel. JUAN DEL BREZO: “La *Rapsodia Española* de Ravel, la Orquesta Filarmónica”, *La Voz*, 23 de diciembre de 1927.

También influyó en esta concepción el rechazo al sinfonismo del Norte desde una perspectiva latino-mediterránea que ensalzaba la forma pura¹⁶⁰, y el rechazo tardío, por otra parte, de las normas de la Schola Cantorum, criticada porque “Franck y sus contemporáneos no han podido elevar su edificio sin adherirle un significado de todo punto ajeno a los principios formales que lo solicitan”. Para ello el mejor ejemplo seguían siendo Bach y Scarlatti¹⁶¹. En esto tenía que ver el conocimiento de las últimas obras y teorías estéticas de músicos italianos como Respighi, “latinos”, que plasmaban también ese ideal de “estructura y sentido clásico de la forma”, “basada en una emoción pura y equilibrada”, bien definida, *redonda*, y que retomaba, retornaba a la música del siglo XVI y XVII¹⁶². Una forma que era generada siempre por una necesidad “interior”, no por “esteticismos”¹⁶³.

Sin embargo, no era ésta una opinión generalizada y en algunos casos se consideraba que la música moderna no cumplía esas aspiraciones clásicas basadas en la forma: “El equilibrio impuesto por la arquitectura sonora de los distintos movimientos de las sonatas, tríos, cuartetos [...] pierde cada día un poco de su valor en el alma de los compositores modernos, por la independencia y las novedades, la forma, cualidad indispensable a la calidad de la obra, es por completo olvidada”¹⁶⁴.

La nueva situación social y cultural desde 1930 abandonaba los clichés estéticos de los años veinte, como hemos explicado, y de ahí el rechazo de etiquetas como la de clasicismo. Salazar lo explicaba en *Nueva España*: el culto a la “forma pura”, resultado del “Realismo” (se refiere al realismo como representación objetual dependiente de la objetividad explicada) había sido el medio de reacción contra el romanticismo, sin superarlo¹⁶⁵.

Bal y Gay seguía el mismo criterio en su análisis sobre el *Bolero* de Ravel, obra que consideraba “exenta de todo formalismo al uso”, y definía como “construcción simple, dinámica rectilínea, primitiva, forma abierta trascendente, *anticlásica* [...] a pesar de estéticas de laboratorio, podemos vivir al final bajo una música nueva y vital, absolutamente alejada de las formas consuetas y más humana de lo que pretenden anacrónicos retornos”¹⁶⁶.

A pesar de todo, que hubiera reflexión en ciertos medios no impidió que se siguieran ensalzando las cualidades clásicas de equilibrio y ponderación, en los mismos

¹⁶⁰ SALAZAR, Adolfo: “Lo cierto es que le porvenir nace dentro de las formas puras, buscando el camino de la melodía [...] trocha abierta en la actual manigua [...] Factura exquisita, intimidad de estilo, metodismo...”, *Sinfonía y Ballet...*, pp. 181-229. Ver también: SALAZAR, Adolfo: “El concurso internacional de Viena, bajo el signo de Schubert, III”, *El Sol*, 14 de julio de 1928. Salazar rechaza el sinfonismo postbrahmsista.

¹⁶¹ JUAN DEL BREZO: “Dos obras de Turina y Salazar”, *La Voz*, 14 de febrero de 1927.

¹⁶² Sobre los Festivales Respighi en el Liceo, bajo la dirección del propio autor, 3 de marzo y 7 de marzo. Organizado por la Asociación de Musica de Camera. LLONGUERAS, Joan: “Gran teatre del Liceu. Concerts de cuaresma”, *Revista Musical Catalana*, abril de 1929, pp. 145-146.

¹⁶³ SALLUSTIO, Giachinto: “Colaboraciones extranjeras. Respighi”, núm. 15, año 2, *Ritmo*, 15 de junio 1930.

¹⁶⁴ GELABERT, Rafael: “El cuarteto y la música de cámara”, *Fruitions*, agosto y septiembre de 1929.

¹⁶⁵ SALAZAR, Adolfo: “Romanticismo y academia: Un siglo de experiencia”, *Nueva España*, núm. 1, 1930, pp. 13-14.

¹⁶⁶ BAL Y GAY, Jesús: “El bolero de Ravel”, *Nueva España*, núm. 4, 1930, p. 17.

compositores, Ravel y Strawinsky, incluso por parte de los autores que suscitaron estas reflexiones¹⁶⁷.

Recordemos que en 1931 Luis Sandi Meneses reflexionaba sobre el concepto de música moderna a través de la filosofía de Worringer, proclamando una “moderna voluntad de forma”¹⁶⁸. La época moderna no debía utilizar moldes formales clásicos por moda, sino escoger una forma adecuada a la voluntad artística. Era algo que, desde el punto de vista contrario, coincidía con Villar: “al componer una sonata, un cuarteto, o una sinfonía no se puede prescindir de lo que constituye los rasgos fundamentales de la forma clásica de estos géneros, de su perfecta elaboración, sin desnaturalizarlos. Cada época tiene su forma predilecta, ya que las formas estereotipadas degeneran en fríos esqueletos”¹⁶⁹. A pesar de su recepción negativa de lo nuevo, Rogelio Villar ejemplificaba, de alguna manera, la obligada comparación de las novedades musicales, especialmente de Francia, con las formas clásicas, especialmente cuarteto, sonata y sinfonía. Es decir, la remisión constante a las formas clásicas, aunque estas se “desnaturalicen”, aludiendo de nuevo ligado al concepto de deshumanización. Villar rechazaba como otros la excesiva objetividad de los primeros veinte. Por otra parte este crítico sigue exactamente la idea de Falla de volver a las formas clásicas recreándolas¹⁷⁰.

En este sentido se expresaba también Mantecón en 1933; al hablar sobre el *Concierto para violín y orquesta* de Gustavo Pittaluga, ideólogo y principal miembro del grupo de los Ocho, destacaba la similitud con la forma clásica, en concreto la sinfonía, destacando los criterios de libertad en la composición, así como los criterios de simplificación formal:

El concierto es un género de composición que permite mayor libertad e independencia de forma, o constriñe menos que la obligada sonata del primer tiempo de la sinfonía, cuyo canon estructural no sufre sustantivas alteraciones desde Beethoven, realmente desde Haydn y Mozart. Pero al mismo tiempo mantiene el concierto un estrecho parentesco y una apetencia formal que

¹⁶⁷ JUAN DEL BREZO: “El *Concierto para piano y orquesta*” *La Voz*, 3 de mayo de 1932. Relaciona la obra con la divina proporción de Leonardo: “Ravel nos ha dado esta medida en su concierto, no hay ni muy allá, ni muy acá [...] todo es lo justo, lo conveniente [...] madurez y equilibrio. Y SALAZAR, Adolfo; sobre el *Dúo* de Strawinsky: “el dúo se entendió como obra magnífica de solidez, ponderación, y al mismo tiempo personalidad, esto es, com obra digna del calificativo de *clasicidad*”: SALAZAR, Adolfo: *La música actual en europa y sus problemas...*, p. 415.

¹⁶⁸ “La vieja cuestión del equilibrio entre forma y contenido no existe más, porque llegamos a la conclusión de que cualquier forma es buena ya que la voluntad artística tiene voluntad para escogerla. Siempre que el arte se hace trascendental, dondequiera que el dualismo entre el hombre y el mundo se hace sensible, la estética no tendrá que ver nada con el arte [...] se niega valor a la moderna voluntad de forma al juzgar decadente a nuestra época, sencillamente porque su arte no busca la belleza sino al fuerza de expresión. Abandonando, pues, toda idea de “clasicismo” y de “estética”, tratemos de explicarnos la música de nuestra época. SANDI MENESES, Luis: “La música moderna”, *Harmonía*, año 16, julio-agosto-septiembre 1931.

¹⁶⁹ VILLAR, Rogelio: “Aspectos discutibles del llamado arte nuevo”, *Ritmo*, núm. 15, año 2, 15 de junio de 1930, pp. 15-16.

¹⁷⁰ Falla afirmaba: “Creo, modestamente, que el estudio de las formas clásicas de nuestro arte sólo debe servir para aprender en ellas el orden, el equilibrio, la realización frecuentemente perfecta de un método. Ha de servirnos para estimular la creación de otras nuevas formas, en que resplandezcan aquellas mismas cualidades, pero nunca para hacer de ellas lo que un cocinero con sus moldes y recetas”. FALLA, Manuel de: Prólogo a la *Enciclopedia abreviada de la música* de Joaquín Turina. Madrid, 1917, en: *Escritos sobre Música y Músicos...*, pp. 51-54.

le aproxima a la sinfonía [...] Así, el concierto, como tipo, parece por el momento un deseo de acercarse a las formas severas de la sinfonía clásica, pero con una independencia que autorice no ponerse en pugna evidente con las ansias de liberación de los moldes clásicos que apeteció la música moderna hasta ahora [...]¹⁷¹.

Estas ideas se pueden entrever también en el comentario sobre el *Concierto en do* de Prokofieff, en el que echaba de menos una música “cordial”: situaba a Prokofieff en la “vanguardia desde 1915”, la obra “carece de vitalidad, de percusión, para saltar por encima de lo efímero de la moda [...]” nuestra sensibilidad, nos depare algo más que el interés intelectual de oír cómo el ingenio del músico lucha por vencer la materia musical e infundirla en una forma no siempre muy apretada y precisa¹⁷².

Tanto en España como en Francia continuó en los años treinta el debate sobre la cuestión de forma y contenido. En Francia se asociaba a los compositores clásicos según la ideología elaborada en los años veinte: Rameau, Couperin, Debussy, Fauré, Ravel, Stravinsky. El equilibrio era conceptual y tenía que ver con el intelectualismo y el universalismo de la música francesa¹⁷³. Ello se contraponía a los compositores alemanes, ejemplo de desequilibrio entre fondo y forma, y al rechazo también, como en España, de la forma fija como molde, elaborada en la Schola Cantorum y cuyo ejemplo era César Franck¹⁷⁴. Se seguían trayendo a colación hasta el final de los treinta las aseveraciones de Paul Valéry sobre la adecuación entre la idea y la materia en la forma, de nuevo con alusiones a Bach, Mozart, Ravel sin rechazar el concepto de inspiración en el artista y el valor complementario de la técnica¹⁷⁵. Valéry había publicado además en 1929 *De la musique avant toute chose*¹⁷⁶, lo que influiría en las opiniones vistas.

2.3. Pureza y Depuración

Sobre el concepto de arte puro

Al analizar el concepto de equilibrio formal hemos visto numerosas alusiones a la forma pura y a la pureza. No dejó de ser un aspecto controvertido, muy ligado a los procesos de cambio del arte y la literatura en el periodo de entreguerras, y ello le otorgó diversos significados en relación a conceptos generales como la deshumanización, la ironía, lo sencillo, etc. Por otra parte la noción de pureza también adquirió el sentido de música objetiva o música absoluta. El matiz que se quiere remarcar aquí es el que desarrolló el discurso sobre neoclasicismo en España, el de pureza como depuración, que tiene que ver con la idea de un esencialismo que forma parte también de la búsqueda nacionalista a través del folclore, del uso de la esencia del folclore y de la tradición culta. Por otro lado la depuración lleva consigo el deseo de simplificación, de

¹⁷¹ JUAN DEL BREZO: “La Filarmonía estrena un “Concierto de violín y orquesta” de Gustavo Pittaluga”, *La Voz*, 16 de diciembre de 1933.

¹⁷² JUAN DEL BREZO: “*Concierto en Do* de Prokofieff, y Kardin de Zubizarreta”, *La Voz*, 11 de febrero de 1933.

¹⁷³ EMMANUEL, Maurice: *L’histoire de la langue musicale*, éditions Henri Laurens, 1981 (primera edición 1928), vol. 2.

¹⁷⁴ BERNARD, Robert: “Caracteristiques de la musique française”, *La Revue Musicale*, febrero de 1938.

¹⁷⁵ LESUR, Daniel: “Du fond et de la forme”, *La Revue Musicale*, septiembre –noviembre de 1938, pp. 126-130.

¹⁷⁶ VALÉRY, Paul: *De la musique avant toute chose* Paris, Editions du Tambourinaire, 1929.

conseguir la unidad sintética de la forma. Al final de los años veinte muchos críticos hablaron de un exceso de abstracción, rasgo que en principio se destacó en la crítica musical también. Se fue prefiriendo el término *depuración*, que ya se había utilizado aunque con menor frecuencia como representación de la imagen como elemento universal y como simplificación y esencialidad.

Los conceptos arte puro-poesía pura-música pura, se cuestionaron en los años treinta, especialmente por los que exigían de nuevo un compromiso político o social como acercamiento ético-estético en posibilidad de determinar estilos y asentar tendencias en el siglo XX.

El paso progresivo de artistas cubistas por Madrid y Barcelona fue simultáneo al paso de los *Ballets Russes* de Diaghilev desde 1916. Fue surgiendo el concepto de pintura *pura* que cobijaba el concepto de metáfora orteguiano y que desde muchas plumas era resaltado por su carácter clásico. (Eugenio d'Ors.) La poesía, la pintura, y la música pura tuvieron puntos comunes: la concisión, la no-referencialidad u objetividad, la yuxtaposición de planos, la metáfora y la deformación como gesto, como estilización. Se anticiparon así conceptos del discurso musical.

En *Musicalia* Ortega describía la progresiva *purificación* del arte¹⁷⁷. Esta misma idea es retomada en 1925, fecha que se puede observar desde todas las disciplinas como la proclamación de lo imposible del arte puro, para buscar nuevos caminos en los años siguientes, lo que prolongó el debate sobre la pureza. “Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista”¹⁷⁸.

En Francia lo clásico se asoció en los años veinte a la pureza. El impresionismo había generado un arte “depurado, rudo”, que condujo a los valores de pureza, claridad, y sobriedad, indisolubilidad de forma y fondo, orden y belleza. La música pura en la modernidad se basaba en juegos sonoros, claros y ricos, “Con la simplicidad de Mozart o la incisividad de Strawinsky”¹⁷⁹.

Se ha explicado ya la noción de arte puro en el pensamiento de Strawinsky. Tanto en *La Poética Musical* como en *Crónicas de mi vida* la cuestión sobre la pureza depende directamente de sus aserciones sobre la música objetiva. Con motivo de la segunda visita de Strawinsky a España en 1921, concedía su primera entrevista a la prensa:

Defiéndanme ustedes, los españoles, de los alemanes, que no comprenden ni han comprendido jamás la música, a pesar de que a primera vista, es la tierra de los músicos. Pura filosofía, amigo, matemática pura. No tienen el sentido de la música. Es musicalidad pura lo que hacen, que no es lo mismo [...] La cultura general de los alemanes es la causa de todo esto: sus niños saben el griego demasiado pronto, profundizan mucho y no tiene luego fuerza [...] para contemplar la Naturaleza sin preocupaciones¹⁸⁰.

La influencia de Francia y de Strawinsky en España no impidió que se tomara con reticencia la afirmación de la música pura. Aún así escritos franceses influyeron en la noción de música pura como aspecto unido estéticamente a la arquitectura y la

¹⁷⁷ ORTEGA Y GASSET, José: *Musicalia...*, p. 143.

¹⁷⁸ ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte...*p. 55.

¹⁷⁹ COEUROY, André: *La musique française moderne. Quinze musiciens français*, Paris, Delagrave, 1922.

¹⁸⁰ VICTORY, P.: “Los grandes compositores: una conversación con Strawinsky”, *La Voz*, 21 de marzo de 1921.

matemática, su distinción de la *música aplicada* y su asociación a Strawinsky, desde 1914¹⁸¹.

El concepto de música pura en Falla

Los escritos de la época vienen a sintetizar y desarrollar muchos de los criterios que ya Falla anunciaba en 1916-1917. Lo puro se asociaba al valor sonoro del timbre y la limpieza de las líneas melódicas, así como el ideal explicado de realizar música *natural* que respondiera a unos criterios formales según el modelo “espiritual” clásico, no como molde, sino como inspiración. Estas ideas son las mismas que Salazar y la mayor parte de los críticos renovadores. Fue preocupación latente ya desde el principio de siglo y tuvo especial relevancia con la estética impresionista y la música rusa, como en Francia, pero en los años veinte se ligó estrechamente a estos rasgos de “depuración” y de simplificación, naturalidad, etc., que derivarían en la simplificación formal del lenguaje neoclasicista, y la articulación del discurso musical en un sentido intelectualista.

Los conceptos de Falla sobre la combinación de colores y sonidos son el primer germen de lo que posteriormente serán las ideas sobre pureza y depuración en la estética neoclasicista¹⁸². Nociones impresionistas sobre la música están presentes en *Introducción a la música nueva*¹⁸³.

Cuando Strawinsky vino a presentar *Petrouchka* y *El Pájaro de Fuego*, en 1916, Manuel de Falla trató el concepto de música pura en relación al de música nacional, aludiendo a *Renard y Noces* y a la cuestión de la depuración tímbrica: “La orquesta de estas obras, muy reducida en la primera e importantísima en la segunda- está constituida en forma absolutamente inédita. En ella conserva cada instrumento su valor sonoro y expresivo y los mismos de cuerda sólo se usan como timbres autónomos [...] forman un tejido de puras líneas melódicas que se producen sin reclamar el auxilio de los otros timbres. ¿Se realizará con esto el verdadero ideal de la hasta ahora mal llamada música pura?”¹⁸⁴.

Tras la Primera Guerra Mundial, aunque permaneció la idea de la música como emoción, no fue óbice para remarcar la pureza como austeridad, situada entre el ideal de vocación impresionista de Debussy y la objetividad propugnada por Cocteau y Strawinsky. Las descripciones de Falla de la música en tejidos formados por líneas austeras, la comparación con los metales afilados, el cristal puro, y lo constructivo con reminiscencias conceptuales de la plástica, prevalecen en el pensamiento musical español y serán recurrentes a la hora de comentar aspectos técnicos de obras consideradas dentro del neoclasicismo. Esa lectura que hizo Falla de la obra de Strawinsky en 1917 presenta un antecedente de la que luego se hizo en la crítica española de su propia obra, a partir de *El Retablo de Maese Pedro*¹⁸⁵.

¹⁸¹ MAUCLAIR, Camille: *Histoire de la musique Européenne 1850-1914. Les hommes - Les idées - Les oeuvres*, Paris, Librairie Fischbacher, 1914, p. 251.

¹⁸² CHRISTOFORIDIS, Michael: *Aspects of the creative process in Manuel de Falla's ...*, p. 46.

¹⁸³ FALLA, Manuel de: “Introducción a la Música nueva”, *Revista Musical Hispanoamericana*, diciembre de 1916, p. 21.

¹⁸⁴ FALLA, Manuel de: “El gran músico de nuestro tiempo. Igor Strawinsky”, *La Tribuna*, 5 de junio de 1917.

¹⁸⁵ PAHISSA, Jaime: *Vida y obra de Falla*, nueva edición revisada y ampliada, RICORDI AMERICANA, Buenos Aires, (primera ed. 1956), p. 141.

El contacto de Falla con el discurso neoclasicista francés fue claro desde su conocimiento de los *Ballets Russes*, pasando por la lectura de los textos de Jacques Rivière y otros críticos en la *Nouvelle Revue Française*, y los conceptos de objetividad y pureza allí desarrollados, desde los comentarios a *Le Sacre du Printemps*¹⁸⁶, hasta el propio contacto con Strawinsky cuando vino a España en 1921. Falla estaba en París en noviembre de 1923, justo después de que Boris de Schloezer, Nadia Boulanger y Roland-Manuel hicieran sus apreciaciones sobre neoclasicismo y objetividad en relación al *Octeto* de Strawinsky¹⁸⁷.

En la primavera de 1921 se organizó un concierto en la Residencia de Estudiantes, dirigido por Juan Ramón Jiménez. Se iba a presentar *Le Sacre* con decorados de Vázquez Díaz y dirección de Juan Ramón Jiménez, y Rosita García Ascot iba a interpretar *Noces*. Era el año en que, como hemos visto, se multiplicaron los artículos sobre clasicismo dentro de una estrecha relación entre músicos, literatos, críticos y artistas plásticos. Falla manifestaba, a raíz de este evento y en su correspondencia con Juan Ramón Jiménez, su interés por la poesía pura –Tagore–¹⁸⁸.

La pregunta que se hacía Falla sobre la música pura en relación a la obra de Strawinsky quedaba resuelta en este mismo año:

No entiendo por qué la gente insiste en llamar *música pura* a lo que finalmente, es, lo que por lógica se puede considerar como una aplicación de procedimientos musicales, que tienen como objetivo la realización de la forma o del organismo sonoro que se desarrollan en un mayor o menor espacio de tiempo. [...] Ésto no quiere decir que las formas principales no se puedan considerar como música. Lejos de ello, encontramos la mayor parte de lo que ha sido producido para el arte de la música. Pero desde este punto de vista a considerar estos mecanismos la expresión directa de la emoción pura hay una gran distancia. Y en estas obras está la explicación de que cuando aplicamos estas formas en música la emoción solo florece en algunas partes, siendo estas donde el mecanismo se usa poco¹⁸⁹.

Roland-Manuel ya se refirió a este balance entre lo objetivo y lo subjetivo en Falla: “Manuel de Falla no siente el fanatismo de la objetividad pura. Sabe que es preciso ser alguien para hacer alguna cosa; pero sabe también que éste alguien es demasiado particular, demasiado inestable, demasiado fragmentario [...] y sabe que le hace falta conseguir fuera de sí los elementos de su obra, así como el secreto de su empleo”¹⁹⁰. Se seguían pues manteniendo los valores de la emoción y el rechazo de lo meramente técnico en relación al concepto de música pura. Pero precisamente desde esta búsqueda de la forma pura y de la pureza se rechazaba el romanticismo por su explotación del cliché y el estereotipo¹⁹¹. Para Falla el formalismo alemán estaba asociado con la idea romántica del *zeitgeist*. En este sentido se podría encontrar un rechazo a lo clásico como

¹⁸⁶ BANCROFT, David: “Strawinsky and the NRF (1910-1920)”, *Music & Letters*, 53, 1972, pp. 274-283.

¹⁸⁷ La segunda representación del *Octeto* en París coincidía en los mismos días en que se presentó allí *El Retablo* en noviembre de 1924. MESSING, Scott: *Neoclassicism...*, pp. 129-134. (La Residencia de Estudiantes fue el lugar donde se presentó el *Octeto* de Strawinsky en España muchos años después: MAESTRO JACOPETTI, “La música y los músicos”, *Ahora*, 24 de junio de 1934).

¹⁸⁸ SOPENA, Federico: “Juan Ramón Jiménez y Manuel de Falla”, *Cuadernos del Norte*, noviembre-diciembre de 1981, p. 54.

¹⁸⁹ FALLA, Manuel de: “Notas para artículos”, 1921, en: CHRISTOFORIDIS, *Op. cit.*, p. 487.

¹⁹⁰ ROLAND-MANUEL: *Manuel de Falla*, Paris, Cahiers d’Art, 1930, pp. 83-84.

¹⁹¹ FALLA, Manuel de: Prólogo a la *Enciclopedia abreviada de la música* de Joaquín Turina, Madrid, 1917. En: *Escritos sobre Música y Músicos...*, p. 53.

repetición, y un sentido de lo primitivo que corroboraría una conexión con el pensamiento de Ortega. Sin embargo existe también una búsqueda idealista de la idea musical pura que paradójicamente estaba en el clasicismo del XVIII.

Otro de los significados clave que adquiere la pureza en el pensamiento de Falla es el de *verdad* como belleza, dentro del sentido religioso de su estética. Las teorías de Jacques Maritain le influyeron¹⁹²: “los nuevos compositores que aparezcan [...] seguirán los pasos de aquellos que han forzado la entrada del camino de verdad y libertad que conduce a la belleza pura, donde la música triunfa por sí misma”¹⁹³. La búsqueda de la verdadera expresión artística tenía connotaciones religiosas y relación con lo *esencial*, puro, verdadero, similar a lo que expresó Azorín en cuanto a su significado como sencillez y simplicidad¹⁹⁴. Esto dependía por otra parte de la concepción del artista artesano, en el sentido de Strawinsky, de Cocteau y Claudel, además de otros teóricos importantes en la poética del neoclasicismo francés y con repercusión en España, como Roland-Manuel.

A partir de la obra de Falla se estableció la noción de pureza dependiente de los rasgos de austeridad, emoción y tradición, y los valores clásicos: serenidad y belleza formal.

La crítica: aplicación de los conceptos de pureza y depuración

En las críticas musicales al fin de la Primera Guerra Mundial el término música pura se aplicaba a la música francesa desde el punto de vista que la Schola Cantorum había difundido a finales del XIX, sentido de “pureza clásica independiente de toda idea de programa en las formas musicales”¹⁹⁵.

Ello se unía al punto de vista novedoso y progresista del neoclasicismo, a través, entre otros factores, del conocimiento de nuevos compositores italianos como Casella. Salazar daba noticia de ellos como resultado de aquel “primer síntoma de un retorno a la música pura” aún vinculada a finales del siglo XIX a un “apasionamiento por las grandes formas y géneros del arte alemán”¹⁹⁶. Pizetti, Casella y Malipiero eran sus representantes, con la Sociedad Nacional de Música italiana fundada en 1916. Salazar asociaba esa nueva música italiana a la pureza de un nuevo clasicismo.

En los críticos menos comprometidos con la vanguardia, como Carlos Bosch¹⁹⁷, encontramos una adscripción romántica de la noción de música pura a través de las ideas románticas del genio y de la inspiración. Una noción tomada de las teorías de Schopenhauer, exaltando la sinfonía romántica como ejemplo de música pura.

¹⁹² MARITAIN, Jacques: *Art et scolastique*, Paris, Librairie de l'art catholique, 1920.

¹⁹³ FALLA, Manuel de: “Introducción a la Música nueva”, *Revista Musical Hispanoamericana*, diciembre de 1916.

¹⁹⁴ CHRISTOFORIDIS, Michael: “A composer's annotations to his personal library: an introduction to the Manuel de Falla collection”, *Context, a journal of music research*, number 17, Winter 1999.

¹⁹⁵ “Una nueva sinfonía de Vincent d'Indy”, editorial, *Harmonía*, julio 1919, p. 5

¹⁹⁶ SALAZAR, Adolfo: “Los nuevos músicos de Italia. La S.I.M.M. Ars nova”, *España*, núm. 240, 1919, pp. 11-12.

¹⁹⁷ BOSCH, Carlos: *Impresiones estéticas. Juicios sobre algunos de nuestros compositores contemporáneos*, enero de 1918, Editorial Imprenta de Juan Pueyo, pp. 24-25.

Ya en estos años se utilizó en muchos casos el término *depuración*, en el sentido explicado, asociado a los conceptos transmitidos por Falla de depuración del elemento nacional popular, y transmisión del espíritu español. Se asociaba el sentido de depuración a la obra de Falla, Strawinsky y Bartók como representación de la posibilidad de un nacionalismo musical con recursos neoclasicistas. Y se asociaban los conceptos de pureza y depuración a la claridad clasicista de obras del XVIII y neoclasicistas del XX en el sentido aquí tratado.

En Francia la noción de música pura como depuración estaba bien asentada en 1920. En este año Cocteau escribía *Carte Blanche*. La música se depuraba, en un sentido estético y sonoro, sentido de limpieza y de reducción tímbrica. Para Cocteau tenía que ver con la reciente tendencia constructiva en las artes “el retorno a la luz y la línea en la pintura”, la poesía pura, y la importancia del ritmo y la melodía en la música¹⁹⁸. Al año siguiente era Ravel el que plasmaba mejor estos ideales en el inicio de las discusiones sobre pureza y depuración en la *Revue Musicale*¹⁹⁹.

A pesar de la utilización de los términos pureza y depuración, con idéntico significado o con matices diferenciadores, la tónica de la crítica musical española fue, al igual que con las ideas sobre objetividad, formalismo y deshumanización, manifestarse no estrictamente ligados a un ideal de música pura. Así lo dejaba claro Salazar en 1920²⁰⁰: “La música no significa ni expresa nada a pesar de nacer al contacto con una sensación, ya que pronto se pierde toda semejanza o dependencia con el objeto que la inspiró [...] situación que la diferencia tanto de lo clásico “la forma como tipo” como de lo romántico (proceso sentimental) [...] pero al adquirir un valor objetivo de cosa en sí, la música aspira a una categoría formal, atributo clásico que la diferencia a su vez de la producción impresionista. Estamos lejos de los partidarios de la música pura, así como de la aplicada”. Viéndolo desde otro punto de vista, la afirmación suponía la conciencia ya en los años veinte de enfrentarse desde la perspectiva clasicista a uno de los matices de ese ideal de música pura como asociación a la mera idea de impresión y sensación superficiales, en el propio tránsito del impresionismo al neoclasicismo²⁰¹.

En una de las críticas de Salazar sobre estrenos de obras de Bartók y Kodaly, además de otros compositores húngaros, se habla también de “musicalidad de la más *depurada esencia*, de la cual, melodía, ambiente armónico, ritmo y color son los ingredientes exquisitos”²⁰², según la concepción de “música per se”. En este sentido, la obra para piano de Ernesto Halffter representó para Salazar el ideal de depuración, comparándolo precisamente con la obra de Bartók, al describirla de forma asociada a los criterios de equilibrio y exacta sonoridad que venimos tratando. Salazar veía una influencia de la obra de Bartók en las pianísticas de Halffter, lo que perfila el sentido de “depuración” a través del tratamiento de la melodía popular, coincidiendo en esto con comentarios vistos de la obra de Strawinsky: “Limpieza y exactitud de escritura

¹⁹⁸ COCTEAU, Jean: “Carte Blanche” (1920), *Portrait de journalisme. Articles parus dans Paris-Midi*. En: *Le Rappel a l'ordre*, 1926, Paris, Delamain et Boutelleau, pp. 79-145.

¹⁹⁹ ROLAND-MANUEL: “Maurice Ravel”, *La Revue Musicale*, núm. 6, 1 abril 1921, pp. 1-22.

²⁰⁰ SALAZAR, Adolfo: “Un músico de 1920: boceto de un programa de estética”, *El Sol*, 1 de enero de 1920.

²⁰¹ Recordemos la crítica de Salazar sobre poesía pura: SALAZAR, Adolfo: “Poesía y música”, *Grecia*, núm. 7 de 1920, julio, p. 6. Poetas y críticos –Diego, Jiménez–, se encaminaban a un “impresionismo intelectual”. El ejemplo de Cézanne constante en las críticas adquiere más importancia aún.

²⁰² SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. El intimismo húngaro”, *El Sol*, 29 de marzo de 1922.

armónica, disposición pianística, depurada y precisa”²⁰³, utilizando además el término francés con las connotaciones de música objetiva: “Pura delicia sonora, Calidad netamente musical per se, no por alusión a asuntos sentimentales o pictóricos [...] equilibrio. *Música depouillé*, depurada. Belleza melódica y timbre cristalino”²⁰⁴. Destacaba en la obra de Halffter la “claridad y rotundidad de pensamiento junto a la precisión técnica”²⁰⁵. Y sobre su música para cuarteto señalaba: Justo equilibrio y exacta ponderación. *Depurado* buen gusto, limpio de énfasis y superficialidades”²⁰⁶. En esta crítica aparecía la idea de lo depurado asociada a la concreción melódica, y a la noción de claridad discursiva en el sentido que expusieron Ortega y d’Ors en sus conceptos de clasicismo. Por otra parte la polémica sobre la música pura estaba en pleno auge en Francia, paralela a las cuestiones sobre formalismo²⁰⁷.

Perfiles netos y plasticidad

La relación de la forma pura con el Neoclasicismo, implicaba la prevalencia de la idea de *perfil*, de nitidez, y al fin de pureza, ligada a la concreción melódica. Desde las primeras críticas que hablaban de Neoclasicismo, tanto refiriéndose a obras europeas como españolas, encontramos en los principales críticos esa noción de la nitidez, del perfil y de la línea. Esos rasgos se materializaban en la “definición” y la “claridad” de la línea (melódica). La melodía se valoró no en su expresión lírica sino en su concisión, estructuración, incluso repetición, su incisividad, su plasticidad²⁰⁸.

Falla hablaba de estos aspectos en sus apuntes sobre *El Retablo*: “Ningún preciosismo exterior pero mucho equilibrio interior”, respondiendo al valor de la melodía como elemento que en la “superficie” traducía el aspecto formal de la obra²⁰⁹. Este valor estético era común al arte y la música nuevos y se iba transformando, al igual que el postimpresionismo en cubismo clasicista, en un Neoclasicismo.

Mantecón definía al compositor clásico como elaborador de una fina, “limpia y fría línea”²¹⁰. Encontramos muchas veces la alusión al “escorzo” y a las líneas plásticas, de “dibujo firme y apretado”, aludiendo a cualidades artísticas clásicas²¹¹. Sobre la *Marche Joyeuse* de Ernesto Halffter decía Salazar “rasgos muy netos, agudo y recortado perfil”, y los mismos aspectos señaló en *Sonatina-fantasia* Mantecón²¹².

²⁰³ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Un músico nuevo. Ernesto Halffter. Sus obras para piano: Crepúsculos”, *El Sol*, 18 de abril de 1923.

²⁰⁴ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Un músico nuevo. Ernesto Halffter. Sus obras para piano: otras obras”. *El Sol*, 24 de abril de 1923.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Un músico nuevo. Ernesto Halffter. III. El anhelo clasicista actual. Su música para cuarteto”, *El Sol*, 5 de mayo de 1923.

²⁰⁷ GRIVEAU, Maurice: “La forme classique, ou de musique pure, peut-elle se plier à la expression d’un sujet bien déterminé?” *Revista Musical Italiana*, Turín, octubre de 1923, fascículo 4, año 30, pp. 545-563.

²⁰⁸ Recordemos que *plasticidad* es un concepto cercano al clasicismo si se tienen en cuenta las teorías de Goethe y su repercusión.

²⁰⁹ CHRISTOFORIDIS, Michael: *Op. Cit.*, Apéndices, pp. 455-460.

²¹⁰ JUAN DEL BREZO: “Liszt y el Clasicismo”, *La Voz*, 3 de enero de 1921.

²¹¹ JUAN DEL BREZO: “Conciertos y muñecos”, *La Voz*, 15 de noviembre de 1924.

²¹² JUAN DEL BREZO: “La *Sonatina-fantasia* de Ernesto Halffter, estrenada por el cuarteto Budapest”, *La Voz*, 13 de diciembre de 1923.

Se hablaba también en los mismos años de la obra de Falla – *El Retablo*- subrayando estas cualidades²¹³:

Línea acusada, perfil seco y definido. Plasticidad, nitidez y tersura de la línea melódica en cada instrumento[...] Firme claridad tonal, solidez y aplomo, recia base sobre la cual se incrusta la disonancia como puro valor acústico -expresión por el color de la disonancia, fuerza en el trazo, incisividad y relieve- y que aún, como en Bach, resulta de un concepto polifónico²¹⁴.

Esa línea acusada tenía que ver con la reducción orquestal, la aproximación a la música de cámara, el valor constructivo. Strawinsky, además de Ravel, era el exponente de esa cualidad, la línea, que se basaba en melodías limpias, claras, “para los que han depurado su espíritu con las luchas *frías y tonificantes* del arte moderno, ajeno a sensibilidades de manicura y baños templados con agua de melisas [...] arte el de Strawinsky, perfecto [...]”²¹⁵. También *Pulcinella* fue destacada como ejemplo de esas líneas puras, de melodías y reducción orquestal por los principales críticos madrileños y catalanes²¹⁶.

En Cataluña existía una preferencia por la línea melódica definida que correspondía a una forma clásica construida arquitectónicamente, relacionada con el diatonismo y la idea de latinidad. Estos argumentos coincidían con la influencia de Strawinsky entre 1923 y 1924²¹⁷. La melodía representaba el carácter de cada “raza”, y en este sentido publicaciones noucentistas coincidían con la melodía popular en Falla y su repercusión en la crítica madrileña.

Se percibe en general la influencia de los teóricos franceses sobre la melodía como exponente del equilibrio clásico, cuyo mejor ejemplo era el desarrollo de la música francesa desde Debussy²¹⁸. Por supuesto también estaba presente la nueva poesía. En la pureza de la línea melódica veía Salazar la coincidencia de Strawinsky y Falla con la última obra de Ravel. Gerardo Diego hablaba en Ravel de melodía, “bien definida, [que] es, más que conductora, dirigida”²¹⁹. Esa dirección de la línea melódica dependía de la forma.

²¹³ Salazar comentaba: “he podido observar el criterio seguido por Falla en la instrumentación que es el de la orquesta reducida, utilizando los instrumentos como solistas y aprovechando sus timbres puros”. SALAZAR, Adolfo: “Crónicas musicales, Manuel de Falla en Granada. *El Retablo de Maese Pedro*”, *El Sol*, 25 de octubre de 1921, p. 8

²¹⁴ SALAZAR, Adolfo: “Polchinella y Maese Pedro”, *Revista de Occidente*, núm. 11, Mayo de 1924.

²¹⁵ “Unas melodías perfectas, claras, asequibles”: JUAN DEL BREZO: “Las *Tres piezas para clarinete*. Strawinsky”, *La Voz*, 19 de abril de 1921.

²¹⁶ “Si no fuese tan elegante hacer paradojas, querría decir que Strawinsky es un escultor de la música, o más bien, un manufactor de fantoches [...] como Strawinsky carece de esa víscera famosa, la sustituye con un *reflector metálico* [...] la máxima capacidad de jocundia desfila ante sus rígidas *aristas* [...] sopla en la pacífica grey orquestal y desencadena una tempestad de sonoridades extraordinarias, fantoches, trasgos sonoros animados por un viento genial. Cada gesto, cada mueca, cada guiño de ese mundo fantasmagórico esta *perfilado*, tallado con una fuerza *plástica* quizá sin precedentes” SALAZAR: “La vida musical: Strawinsky, *Pulcinella*, *El Pájaro de fuego*”, *El Sol*, 26 de marzo de 1924, p. 2. Señalo en cursiva aquellos términos comunes a los aspectos señalados hasta ahora.

²¹⁷ GRAU, Agustí: “Melodía i armonía”, *Revista Catalana de Música*, nos. 4 y 5, abril-mayo de 1923, pp. 172-175.

²¹⁸ KOEHLIN, Charles: “La Melodie”, en: *Cinquante ans de musique française (1874-1925)*, E.M.L.F, Paris, 1925, (Tomo II, Capítulo V).

²¹⁹ DIEGO, Gerardo: “Ravel, rabel, y el ravelín”, *Revista de Occidente*, núm. 13, junio de 1924, pp. 134-138.

Se hablaba de una concreción y definición melódicas que estaba también relacionada con la definición, claridad y transparencia orquestal, al valor del timbre puro, muchas veces relacionados con el cubismo²²⁰.

En la nueva música italiana se veía ese resurgir de la melodía y la adecuación entre armonía y melodía, entre contenido y superficie, entre construcción interna y armazón:

Los elementos sustanciales de la música que hoy inicia en Italia el gran avance hacia el arte nacional, radican, pues, solamente en la música de cámara y sinfónica: claridad armónica y contrapuntística, resurgimiento de las formas nuestras, muy lejanas de la sonata germánica y del poema sinfónico con fundamento literario, y del impresionismo francés; música per música; *retorno* decidido a la melodía, que desde los primeros compositores hasta Rossini, Bellini y Verdi [...] Melodía en el sentido más moderno, sin estériles reiteraciones, antes bien inspirada en el jugoso cantar del pueblo. Armonía y melodía son inseparables [...] evidenciando que armonía y melodía sean la misma cosa, es fácilmente explicable por qué la armonía tiende hoy en Italia a lo diatónico, a lo claro, bordeando lo popular. Los medios son por otra parte de la mayor sencillez posible, como la instrumentación y las formas musicales; pero a esta simplicidad va unida la máxima depuración del gusto y el pleno conocimiento del oficio [...] claridad, simplicidad y melodía: tres cosas que podrían resumirse en el verso *d'annunziano*²²¹: Si canta per cantare [...]²²².

Estos términos son los que recogía en *La deshumanización del arte* Ortega y Gasset, que relacionaba lo intelectual el arte inteligente con el cubismo y hablaba de “perfil anguloso, transparencia y pureza”, términos que remiten a las consideraciones de los críticos musicales a la hora de traducir el ideal de música pura en los aspectos de transparencia, perfil nítido. El “perfil anguloso” al que se refería Ortega era la síntesis – la estilización de la idea, del constructo, del objeto, al fin la melodía-.

En estos años se había estrenado *Concerto* de Falla y en las críticas se hacía hincapié sobre esa idea de la línea “limpia y pura” relacionada con la pureza y con la reducción de instrumentos, además de lo castellano y la austeridad²²³. Lo mismo ocurría con *Sinfonietta* de Ernesto Halffter, que respondía a una claridad de líneas y una sencillez melódica muy evidentes. Ese modelo clásico de melodía pura y limpia estaba en Mozart²²⁴.

Por otra parte el ritmo intervenía en melodía y timbre. Se convertía en un elemento de orden, de ordenación, a través de la construcción, según las teorías de Dalcroze y su paso a través del noucentisme²²⁵.

Se afirmaban de nuevo criterios plásticos, relacionados con el cubismo clasicista²²⁶. El perfil sonoro, la melodía, el timbre correspondía a la superposición de superficies de color, y planos cubistas.

²²⁰ JUAN DEL BREZO: “Orquesta Filarmónica. Cuadros de una Exposición: Orquestación de Ravel”, *La Voz*, 23 de febrero de 1924. “Con líneas galantes y gráciles como las de Watteau, con la luz brillante y difusa de Manet, con la orgía cromática de Cézanne o que se ironiza con el astigmatismo de Picasso”. Esa línea evolutiva de Manet a Picasso pasando por Cézanne, era de índole francesa y un discurso seguido por críticos como Giménez Caballero.

²²¹ La cursiva es mía. No está de más recordar la importancia de D’Annunzio en los ideales neoclasicistas franceses, así como en D’Ors y el Noucentismo, además de su papel en la *Corporazione della Nuove Musiche*.

²²² MASSARANI, Renzo: “La Música en Italia”, *Alfar*, Madrid, 1925, pp. 24-26.

²²³ BOSCH, Carlos: “Concierto Homenaje a Falla en el Palacio de la Música”, *El Imparcial*, 6 de noviembre 1927.

²²⁴ Estreno por la Orquesta Sinfónica el 5 de abril de 1927, dirigida por Ernesto Halffter: JUAN DEL BREZO: “La *Sinfonietta* de Ernesto Halffter o la Primavera”, *La Voz*, 6 de abril de 1927.

²²⁵ LLONGUERAS, Joan: “Del ritmo y sus ‘lleis’”, *Fruicions*, 1 de septiembre de 1927, pp. 56-57.

Manuel Abril se refería a la obra de Maruja Mallo, adscrita al cubismo clasicista de formas nítidas en este momento, como ejemplo de “ejecución lineal puramente plástica”²²⁷, “formas creadas puramente”, “melodías lineales y melodías de tonalidad”. Estos rasgos dependían de una composición “sinfónica”, por planos, que Abril relacionaba con la construcción de la artista, sin asunto, sin motivo.

Lo mismo que en este mismo año, 1928, afirmaba Mantecón sobre Ravel: “La música de Ravel ha llegado en esta su última etapa a una agudeza, a una intención tan limpia de superabundancias que sólo le queda el *perfil* [...] la música se hace autógrafa, rehuye toda comunicatividad, toda cordialidad”²²⁸.

Alfredo Casella explicaba el Neoclasicismo sólo dos años después, con motivo del Homenaje a Falla, como una nitidez de “contornos fina e implacablemente precisa”²²⁹. Los términos eran también comunes a las ideas presentadas por Strawinsky. La primacía melódica, de la línea, del perfil, equivalía ahora a la dependencia de un objeto sonoro y no al desarrollo subjetivo de la melodía romántica.

Vicente Salas Viu comentaba la *Suite para orquesta* de Rodolfo Halffter como líneas claras y concisas, sonoridad gris transparente, melodía reducida a su exacto y justo papel”²³⁰. El criterio de plasticidad también se seguía resaltando en los años treinta²³¹.

Ya lo había confirmado Salazar en su análisis en *Sinfonía y Ballet*: “para las gentes meridionales la vuelta a la melodía estaba implícita en las obras que recuperaban valores clásicos”:

Melodía quiere decir muchas cosas además de melodía. Cuando se dispone de una línea clara y bien definida es que se dispone de un sentido organizador, que se ha llegado a una concreción en lo que se quiere expresar [...] con ello, el arte no se reduce a ser pura melodía y viene todo lo demás [...] su construcción²³².

Para ello Salazar citaba a Le Corbusier, que había visitado España en 1928, como ejemplo de construcción con la línea, pero para ellos el scarlattismo “meridional” era un ejemplo “muchos más avanzado y rico”; de nuevo el Neoclasicismo español era ensalzado²³³.

²²⁶ ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte*. OC, II. 7ª ed., 11 tomos. Madrid, 1966. pp.77-79

²²⁷ ABRIL, Manuel: “María Mallo”, *Revista de Occidente*, julio de 1928. Habla de una nitidez y luz helénicas en la pintura de Maruja Mallo.

²²⁸ JUAN DEL BREZO: “Mauricio Ravel en la Residencia de Estudiantes”, *La Voz*, 24 de noviembre de 1928.

²²⁹ “No hay niebla en nuestro paisaje, ni misterio en las perspectivas, sino siempre una nitidez de contornos fina e implacablemente precisa, una luz esencialmente clásica y próxima a la que ilumina el Partenón helénico. Esto explica la separación tan profunda entre el esfuerzo actual de los jóvenes italianos y la estética debussysta. En: FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos...*, p. 69.

²³⁰ SALAS VIU, Vicente: “Nueva música en marcha”, *Nueva España*, núm. 13, diciembre de 1930.

²³¹ Pablo Rojas Paz afirmó: “La música hoy es exaltación plástica del ritmo sonoro, y la música hoy quiere volverse plástica”, ROJAS PAZ, Pablo: “Góngora y el clasicismo”, *Nueva España*, núm. 13, diciembre de 1930, p. 21. Justamente lo hacía en un artículo sobre Góngora, recuperado en esta década.

²³² SALAZAR, Adolfo: *Sinfonía y ballet...*, p. 181

²³³ Sobre ello, en las obras de Halffter trataba Mantecón entrada la década de 1933. JUAN DEL BREZO: “Concierto de la Orquesta Sinfónica, *Chacona* de Bach-Hubay, y *Obertura Concertante* de Rodolfo Halffter”, *La Voz*, 25 de enero de 1933.

Strawinsky y Falla

La idea de pureza que la crítica francesa había señalado en la obra de Falla, identificada con la verdadera raza española, influyó en ciertas consideraciones sobre la misma en los críticos españoles a partir de *El Sombrero de tres picos*²³⁴. Louis Laloy igualaba a Picasso y Falla en 1920 como ejemplo de ello²³⁵.

Matilde Muñoz, crítica en *El Imparcial*, hablaba de “forma pura, de perfecta definición” y de un tratamiento técnico perfecto donde el sonido actuaba como potencia expresiva²³⁶. En muchos casos se rechazaba la noción de gesto y el valor plástico de la escena, abogando por lo específicamente musical, contrariando la idea, también en muchos casos presente, del gesto como depuración visual y sonora presente en el ballet, que analizaremos más adelante. En general en los años siguientes se siguió destacando la cualidad de música depurada ante las presentaciones del *Sombrero de tres picos*²³⁷.

Las primeras audiciones en España, en Barcelona, del *Octeto*, el *Concierto para piano e instrumentos de viento* y el *Ragtime* en 1925 fomentaron el debate sobre la música pura²³⁸, unido al conocimiento de los estrenos de Strawinsky en Francia hasta el final de la década²³⁹. Además, la influencia de los *Ballets Russes* en España, desde *Petrouchka*, había traído la importancia de la pureza formal y tímbrica como rasgo característico de la nueva música, especialmente la de Strawinsky, y de ello se seguía hablando años después.

La comparación de “la materia musical pura” en Strawinsky se relacionó, especialmente en la crítica catalana, inbuída de presupuestos del Noucentisme y de la Schola Cantorum, con compositores del XVIII según criterios franceses: Bach, Haendel, Rameau, Couperin, Mozart y Haydn²⁴⁰. La identificación de la música del XVIII y del clavecinismo con el sentido se asentó desde principios de la década, especialmente a través de los recitales de Wanda Landowska, como estudiaremos aquí²⁴¹.

A partir de estas pautas ha de entenderse la interpretación crítica de *El Retablo y el Concerto*. La importancia de la pureza a través de la claridad melódica, tímbrica y tonal en el *Retablo* de Falla era también percibida por uno de los literatos seguidores de la nueva estética. Gerardo Diego escribía al propio Falla en 1926, agradeciéndole el envío

²³⁴ Salazar define la obra como “música pura”, y la compara con *Petrouchka*: SALAZAR, Adolfo: “Crónicas musicales, Orquesta Filarmónica. Pérez Casas y la fantasía. Edward Elgar. Los prejuicios del elogio, el *Tricornio*”, *El Sol*, 1 de febrero de 1920.

²³⁵ LALOY, Louis: “Les ballets russes a l’opera, *Le Tricorné*”, *Comoedia*, 22-27 enero de 1920.

²³⁶ MUÑOZ, Matilde: “Los bailes rusos. *El Sombrero de tres picos*”, *El Imparcial*, 8 de marzo de 1921.

²³⁷ LLIURAT, Frederic: “Los Ballets Russes de Diaghilev en el Liceu”, *La Veu de Catalunya*, 20 de abril de 1924 y LLIURAT, Frederic: “Concerts. Palau de la música catalana. Associació de música da camera. Sesiones dedicadas al maestro Manuel de Falla”, *La Veu de Catalunya*, 12 de febrero de 1925.

²³⁸ LLONGUERAS, Joan: Gran Teatre del Liceu, temporada de cuaresma. Orquesta Pau Casals. Festivals Strawinsky”, *Revista Musical Catalana*, núm. 256, año 22, abril de 1925, pp. 91-92.

²³⁹ COEUROY, André: *Panorama de la musique contemporaine...*, pp. 125-26. Coeuroy señala que la *Historia del Soldado* inaugura en Strawinsky un estilo que no tiene ni significación ni resonancia interior más que por los elementos de la música en estado puro.

²⁴⁰ GIBERT CAMINS, Joan: “Moviment musical. Paris”, *Revista Musical Catalana*, agosto de 1928, p. 283.

²⁴¹ “Maria Barrientos y Wanda Landowska. Palau de la musica catalana. Cinco de noviembre de 1922”, *Revista Musical Catalana*, diciembre de 1922, p. 294.

de la partitura del *Retablo* y subrayando la característica de “pureza conmovedora”, al afirmar la coincidencia con su ideal estético que en la poesía se afirmaba en la nitidez y sencillez de expresión: “Llegar a la música casta me parece un ideal muy de mi estética y me imagino que muy de la suya” ²⁴².

Esta perspectiva de Gerardo Diego se aclara más cuando el mismo poeta comentaba el famoso libro de Arconada *En torno a Debussy* desde una perspectiva que consideraba el impresionismo como tendencia en declive, ensalzando la depuración en Bartók, que ya había resaltado Salazar anteriormente, y en el *Retablo* de Falla: “La voluptuosidad de la materia musical es lo único que le resta a Debussy de ser un romántico. Aún su música nos despierta deleites sensuales que lindan con la enervación y el empalago [...] El problema de acabar de purgar a la música de esos equívocos y hacerla pura y casta - sin perder su finura material- se ensaya ahora, y se resuelve, tal vez, tan bellamente como en el *Retablo de Maese Pedro* o ciertas páginas de Bela Bartók”. En paralelo a Falla estaba la cualidad de la pureza en Strawinsky ²⁴³.

El mismo Arconada trataba la necesidad y la tendencia hacia esa pureza, desde una perspectiva pro vanguardista, como un rasgo general a todas las artes:

Hablar del arte puro de nuestra época no es desacertado. Se ha de conseguir la pureza hasta donde sea posible. Yo creo que es fácil distinguir en música, en pintura o en literatura la encaminada aspiración hacia esa pureza [...] el músico moderno sentirá la alegría de su arte, la satisfacción de un sonido, de una resonancia, de un detalle de ordenación y sutilidad. Es evidente, como cada artista se ha reconcentrado más en su arte, este se ha hecho más orfebril, más minucioso, más específicamente puro ²⁴⁴.

Para el crítico palentino esa pureza estaba asociada a la música nueva, a lo intelectual, y a lo minoritario, en un sentido orteguiano. La diferencia entre música pura y de programa para él estribaba entre centrarse en el motivo, el “paisaje” o en la propia música.

En la prensa catalana *El Retablo*, obra estrenada en Barcelona en 1925, suscitó un gran entusiasmo precisamente por la reducción orquestal e instrumentación siguiendo esas ideas de pureza. Lliurat situaba la obra en la línea de *Petrouchka* ²⁴⁵. A. Marqués contrapuso esa reducción orquestal a la wagneriana ²⁴⁶, y Llongueras señalaba la madurez de estilo en Falla por la “sonoridad libre de los diversos instrumentos”. ²⁴⁷ En la misma crítica Lliurat señalaba varias veces la “estricta musicalidad” de la obra, gracias al sonido “por sí mismo”, como precepto estético ligado a la preocupación por la

²⁴² En: *Correspondencia Gerardo Diego- Manuel de Falla*, Fundación Marcelino Botín-Sanz de Santuola y López, Santander, s.f. Carta fechada el 29 enero 1926.

²⁴³ “Strawinsky opone a la ondulante molición de Debussy su dinamicidad aguda y mordiente como Debussy su contención y sordina a la tumultuosa, frenética, pasión wagneriana, pero el esalvo sigue al galo en su vocación hacia la música pura, antes, en y después de toda cosa y de todo parto”. DIEGO, Gerardo: “En torno a Debussy”, *Revista de Occidente*, núm. 42, vol. 14, diciembre de 1926, p. 394.

²⁴⁴ ARCONADA, César M.: “Paisaje y mecánica. *Pacific 231* de Honneger», *Alfár*, núm. 55, vol. 4, 1925, pp. 292-294.

²⁴⁵ LLIURAT, F.: “Concerts: Palau de la Musica Catalana. Associació de Musica ‘de camera’, Sessions dedicades al Mestre Manuel de Falla”, *La Veu de Catalunya*, 12 de febrero de 1925.

²⁴⁶ MARQUÉS, A.: “Associació de Musica da Camera: El maestro Manuel de Falla”, *Diario de Barcelona*, 11 de febrero de 1925.

²⁴⁷ LLONGUERAS, Joan: “Associació de Musica da Camera: Concerts Falla. Orquesta Betica de Camera. Representació del *Retablo de Maese Pedro*”, *La Publicitat*, 11 de febrero de 1925.

pureza. Ese ideal fue también señalado por los mismos críticos ante el estreno de *Psyché*, un criterio sobre la obra también manifestado en Francia donde se hablaba de líneas puras comparándolas a Góngora²⁴⁸.

Sobre *El Concerto*, la crítica catalana, en especial Lliurat, destacaba también los criterios de pureza en cuanto a la instrumentación²⁴⁹. Este crítico se refería a la combinación de las sonoridades en el clave y otorgaba cierto sentido trascendente, espiritual, a la intención del compositor.

En el mismo comentario se planteaba si el *Concerto* era por ello la materialización de la llamada música pura. Castells en el *ABC* afirmó: “*El Concierto* es la modalidad más elevada y depurada del compositor; la que mejor acusa su anhelo de hermanar lo sintético y moderno con las purezas clásicas, las diafanidades de los ingenuos cantos populares y las polifonías religiosas²⁵⁰. Por su parte Jaime Pahissa, en *Las Noticias*, situaba la obra en el “más puro ideal artístico”, resultado de un “espíritu concentrado” y la definía como una composición “elevada”, de “técnica muy moderna”²⁵¹.

Salazar la describía como ideal de “pureza” y universalidad que parangonaba la “retórica del neoclasicismo”. El crítico veía una búsqueda ya anterior en la obra de Falla, llevada ahora en su evolución al *Concerto* como máxima expresión de síntesis y depuración. Muchas obras antes clasificadas como *andalucistas* por muchos autores eran partícipes de otra clase de consideraciones siguiendo estos aspectos estéticos. Es el caso de *La Vida Breve*: “La primera obra suya que figura en los catálogos, *La Vida Breve*, presenta cuajados en un producto maduro los anhelos y los impulsos de depuración que dictaron sus trabajos preliminares [...] *La Vida Breve* se convierte a su vez en un punto de partida”²⁵². Y: “El Falla del *Concerto* sigue siendo el mismo que el de *Noches en los Jardines de España*, considerablemente sintetizado e intensificado, tanto como Picasso sigue siendo Picasso después del retorno a Ingres o Strawinsky el mismo autor de *Petrouchka* y *le Sacre* después de su retorno a Bach”²⁵³. La opinión de Mantecón era la misma. Falla había caminado de forma progresiva hacia un ideal de pureza que culminaba en el *Concerto*²⁵⁴: “Música purísima, que lanza su anzuelo al periodo rico y exuberante de nuestra florida época polifónica, a la gracia profunda y señorial del XVIII”²⁵⁵. Estas ideas se confirmaron en su libro *La Música Contemporánea en España*, en 1930:

²⁴⁸ PETIT, Raymond: “Psyche de Manuel de Falla”, *La Revue Musicale*, núm. 1, enero de 1926, vol. 7, 1925-1926.

²⁴⁹ LLIURAT, F: “Associacio de Musica de Camara: Festival Manuel de Falla”, *La Veu de Catalunya*, 10 de noviembre de 1926.

²⁵⁰ A.M.C: “Manuel de Falla se vuelve a Granada”, *ABC*, 8 de noviembre de 1927.

²⁵¹ PAHISSA, Jaime: “Associacio de Musica de Camara: Festival Manuel de Falla”, *Las Noticias*, 9 de noviembre de 1926.

²⁵² SALAZAR, Adolfo: “El *Concerto* de Manuel de Falla: Idioma y estilo. Clasicismo y modernidad”, *El Sol*, 3 de noviembre de 1927.

²⁵³ *Ibidem*. Para entender la concepción de Salazar y su defensa de un lenguaje propio en Falla, no estrictamente seguidor del neoclasicismo imperante en Europa en el momento, es también interesante su comparación de *Pulcinella* y el *Retablo*. Salazar, Adolfo. “Polchinela y Maese Pedro”, *Revista de Occidente*, núm. XI, 1924, pp. 283-287.

²⁵⁴ JUAN DEL BREZO: “Una silueta romántica de Manuel de Falla”, *La Voz*, 3 de enero de 1927.

²⁵⁵ JUAN DEL BREZO: “Concierto en honor de Falla en el Palacio de la Música”, *La Voz*, 7 de noviembre de 1927.

El *Concerto de Cámara* es como un fruto de evolución del *Retablo de Maese Pedro*. En el camino su criterio se *depura* hasta *quintaesenciarse*, se intensifica hasta llegar al último grado de concentración, pierde cuanto pueda considerarse como accesorio y circunstancial para no conservar sino lo indispensable, lo estricto, de un modo que pudiera considerar esquemático a fuerza de eliminación, para dar como resultado una claridad de materia y una precisión en el lenguaje que hoy son el más alto punto de la música española. Cualidades únicas en nuestra música actual después de haber sido imperativas y constantes en el ápice del clasicismo, y que Falla encuentra reunidas con una inflexión musical que le es particularmente atractiva en Scarlatti, el italiano madrileñizado²⁵⁶.

Se ha de señalar que en este mismo año la repercusión del *Concerto* en Francia suscitó comentarios parecidos²⁵⁷. Los críticos franceses identificaban simplificación y depuración con abstracción y una austeridad características de España, pero que asumían la modernidad a través –precisamente– de la depuración sonora y de líneas, en una síntesis artística similar a Picasso²⁵⁸. Por otra parte, la evolución hacia lo depurado en la obra de Falla era vista claramente por los críticos franceses desde el *Retablo*, muestra de una depuración incisiva, que tiene que ver con la “pureza” de perfiles, y los términos asociados a aristas y cortantes de los que habían hablado Salazar y otros críticos²⁵⁹.

Pureza racial: Nobleza, austeridad, espiritualidad

A través de la obra de Falla se puso de manifiesto el sentido de pureza como exaltación de lo racial. Venía a significar la posibilidad del carácter español a través de una obra de valores clásicos: “Manuel de Falla es el puro artista ofrendado a la directa expresión, y el acto semidivino del propio conocimiento [...] ve su representación de la raza, lo debido al modo de decir de su tiempo”²⁶⁰.

Wanda Landowska escribía a Lawrence Gilman para la presentación del *Concerto* en Nueva York, explicándole que era música de “belleza austera, nobleza y pureza”²⁶¹. La depuración sonora comentada y el sentido racial llevaban implícitas la espiritualidad, la austeridad y nobleza españolas²⁶², valores sumamente clásicos si se atiende a la

²⁵⁶ SALAZAR, Adolfo: *La Música contemporánea en España...*, p. 183.

²⁵⁷ “Et cela ajoutait encore au caractere synthetique d’une ouvre ou il semble que falla ait voulu mettre le essentiel de son art propre, de sa conception actuelle d’une musique specifiquement espagnole [...] Dans l’ouvre entière de Falla comme ne toute l’ecole espagnole, ce *Concerto* s’offre comme un pointe extreme, comme une quintaessence des effotrs, soit particuliers à ce seul compositeur, soit communs a presque toute une race de musiciens” SCHAEFFNER, André: “Concerts divers. Concert Manuel de Falla”, *Le Menestrel*, núm. 20, año 89, 20 mayo de 1927, p. 229.

²⁵⁸ FRASER, Andrew A.: “Manuel de Falla”, *The Chesterian*, núm. 67, vol. 9, diciembre de 1927, pp. 69-74 y JEAN-AUBRY, G.: “The Glory of Manuel de Falla”, *The Chesterian*, núm. 71, vol. 9, junio de 1928, pp. 214-217.

²⁵⁹ COEUROY, André: “Á l’opéra comique: *La Vida Breve*, *L’amour Sourcier*, *Les Trétaux de Maitre Pierre*”, *La Revue Musicale*, 1 de abril de 1928.

²⁶⁰ BOSCH, Carlos: “Concierto de Homenaje a Falla: en el Palacio de la Música”, *El Imparcial*, 6 de noviembre de 1927.

²⁶¹ Carta de Wanda Landowska a Lawrence Gilman, 24 de diciembre de 1924, AMF.

²⁶² Que se pudieron de manifiesto anteriormente con *El Retablo*. Espinós destacaba lo ancestral, lo tradicional y la raza. En este caso escribir en un periódico de derecha como *La Época* propiciaba esos argumentos. ESPINÓS, Víctor: “En la Comedia”, *La Época*, 29 de marzo de 1924, p. 3. Valores que se

trascendencia del credo novecentista. Espinós veía en el *Concerto* “depurada técnica y cincelado trabajo [...] la nobleza de sus ideas, limpias de todo efectismo de mal gusto”²⁶³.

Una espiritualidad que destacó Gerardo Diego al poner en común su ideal estético con el de Falla en el *Concerto*: “El estupendo, catedrático²⁶⁴ lento...para nosotros lo más noble, lo más espiritual, lo más alto y lo más hondo, a la vez, de entre las páginas de Manuel de Falla”²⁶⁵. Por su parte Mantecón describía a Falla como necesitado del “misticismo monacal”, identificándolo con lo español en 1924²⁶⁶. Y más adelante, en 1927, escribía:

Representación espiritual de España: Si los hechos tienen elocuencia por cima de los gustos y apetencias particulares, nadie será osado a contradecir que el nombre de Manuel de Falla es aceptado por doquiera como la más genuina representación espiritual de España [...] Hora tras hora, día tras día, Falla edificó *La Vida Breve*, *Noches en los Jardines de España*, *El Amor Brujo*, *El Retablo de Maese Pedro*, *La Fantasía Bética*, el *Concerto* [...] Los edificó con el más alto espíritu de selección, la más perfecta arquitectura. Así cada nuevo monumento sonoro surgido erguía una línea más limpia y pura hasta el *Concerto*²⁶⁷.

En el editorial del *Heraldo de Madrid* de 1927 se explicaba la idea de música pura a través de Falla, como concepto espiritual, contrapuesto a la aplicada, en su sentido “útil” de satisfacer al público. El concepto orteguiano se adaptaba a la intención de unir la cuestión de la impopularidad, y por tanto la calidad “elitista” de la obra de Falla con el españolismo como rasgo nacionalista y trascendente en una cierta espiritualidad derivada de la idea de pureza artística:

Así como hay ciencia pura y ciencia aplicada también hay arte puro y arte aplicado. El rasgo espiritual de una nación lo definen quienes no les mueve más afán que perseguir la verdad genuina y las formas puras de belleza [...] El arte y la ciencia aplicados se encargan de ir a su público y atraerlo. [...] Falla se ha limitado a hacer una cosa: música pura y española. Buscando los ritmos esenciales de la raza por debajo de la música española convencional de pandereta. Como Zuloaga²⁶⁸, como Anglada, como Picasso fue necesario que medios extranjeros de tono

manifestaron también en la crítica catalana. SALVATORE: “Manuel de Falla”, *Las Noticias*, 14 de febrero de 1925, p. 2.

²⁶³ ESPINÓS, Víctor: “Figuras de actualidad”, *El Debate*, 6 de noviembre de 1927.

²⁶⁴ Recordemos la crítica de Salazar en la que alude a catedrales góticas al hablar de esta obra: SALAZAR, Adolfo: “*El Concerto* de Manuel de Falla: Idioma y estilo. Clasicismo y modernidad”, *El Sol*, 3 de noviembre de 1927.

²⁶⁵ ESPINÓS, Víctor: “Notas musicales”, *La Época*, 8 de noviembre de 1927.

²⁶⁶ JUAN DEL BREZO: “Música y músicos. El músico en la Alhambra”, *La Voz*, 24 de mayo de 1924. Mantecón hace un simil con lo andaluz y el mármol, y cómo Falla lo “pule”. De alguna forma esto se asemeja a la manera en que en otros críticos hablan de serenidad de lo andaluz, y frialdad. Mantecón presenta una Alhambra clásica “allá donde la luz andaluza se hizo columna”.

²⁶⁷ JUAN DEL BREZO: “Concierto en honor de Falla en el Palacio de la Música”, *La Voz*, 7 de noviembre de 1927.

²⁶⁸ Zuloaga había sido revitalizado especialmente en 1921, por Ramón Pérez de Ayala, otorgándole modernos rasgos asociados a lo austero, lo fuerte, sencillo: PÉREZ DE AYALA, Ramón: “Ignacio Zuloaga, El placer y la necesidad de las biografías”, *El Liberal*, Sevilla, 1 de diciembre de 1921, y PÉREZ DE AYALA, Ramón: “Ignacio Zuloaga, la silueta”, *El Liberal*, 2 de diciembre de 1921. Y GALLEGOS Y BURÍN, Antonio: “De arte, Ignacio Zuloaga”, *Noticiero Granadino*, 28 de mayo 1922. Comenta: “Ignacio Zuloaga llega la fuerza viva de su nervio vasco viene a pulsar la fina línea ática de la serena Andalucía y a ofrecer el manjar áspero y fuerte de su poma española. Trae a la luz de Andalucía la masa opaca de las brumas de Castilla”.

más alto le consagrasen para que comenzase a ser avalado en España. [...] El tránsito de las minorías selectas al gran público aquí se hace a fuerza de años y paciencia²⁶⁹.

Se relacionaba la nobleza en *el Concerto* con la adecuación de forma y fondo en el valor clásico de la obra²⁷⁰. Esta relación entre la depuración neoclasicista y lo espiritual como representación de lo español era común y su plasmación también estaba en Ernesto Halffter:

Si la música española adquiriese un relieve mundial, sería por estas cualidades nuestras, hondas, *espirituales, raciales*, de desenvoltura, de agilidad, de plasticidad [...] pero ahora parece que va a iniciarse en música una prudencial ascensión. El propósito es claro, consiste en depurar, en trabajar, en elevar hasta la latitud de la cultura aquellos rasgos característicos, raciales, que constituyen nuestro patrimonio popular. En Falla ya está acusada esa intención. [...] Y por este lado que es el verdadero- Halffter continúa a Falla. Y todos los músicos jóvenes, en lo sucesivo, caminarán por estas mismas disciplinas. Porque la sutilidad, la espontaneidad, la airosa actitud de emoción y de juego, no podrán ganarnos a los españoles²⁷¹.

El propio Falla también veía la posibilidad del arte puro como depuración en Ernesto Halffter. En *Sinfonietta*, todavía en 1929: “sirva ello de satisfacción a las orquestas de España y de estilo a nuestros compañeros de oficio. Hagan éstos arte grande y puro, con técnica recia y flexible al mismo tiempo, y un sentido de depurada y audaz renovación. Arte del que se elimine todo aquello que el tiempo ha corrompido”²⁷².

La crítica catalana seguía los mismos criterios, tanto desde las publicaciones afines a la renovación, que comparaban a Falla en su pureza con Strawinsky²⁷³, hasta publicaciones más conservadoras que señalaban sin embargo un “hipanismo fallista” en Falla y Halffter a través del ideal de depuración²⁷⁴, y destacaban lo espiritual, la pureza como verdad religiosa a través de la “belleza pura y equilibrada por la moral”²⁷⁵.

Detrás de todas estas consideraciones estaban los escritos de franceses como André Coeuroy²⁷⁶, René Dumesnil²⁷⁷ o André Suarés²⁷⁸. Prunières veía en el *Concerto* de Falla

²⁶⁹ La crítica invitaba al tránsito entre minorías selectas y público, desde una perspectiva que anticipaba la progresiva socialización del arte asentada en los años treinta. “El maestro Falla en Madrid: La Impopularidad del Arte puro”, *El Heraldo de Madrid*, 5 de noviembre de 1927.

²⁷⁰ A.A. (Ángel Andrada) “De música. Festival Homenaje a Falla”, *El Liberal*, 6 de noviembre de 1927.

²⁷¹ ARCONADA, César M.: “Música. Conciertos de Primavera: Obras de Turina, Esplá y Halffter”, *La Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1927.

²⁷² FALLA, Manuel de: “Encuesta a los directores culturales de España: ¿Cómo ven la nueva juventud española? (En “Letras, artes y ciencia””, *La Gaceta Literaria*, núm 51, vol. 3, 1 de febrero de 1929.

²⁷³ VENDRELL, F. de: “Manuel de Falla. Concert de la banda municipal per Joan Lamote de Grignon”, *Frñicions*, núm. 4, julio de 1927, pp. 35-36.

²⁷⁴ SUBIRA, José: “La producción sinfónica española”, *Revista Musical Catalana*, octubre de 1928, pp. 360-362.

²⁷⁵ Ese sentido de la moral implica una concepción religiosa ya romántica propia de Millet y el contexto del Orfeo catala que era por otra parte opuesto al sentido de nobleza y espiritualidad que estaban comentando otros críticos afines a las vanguardias: MILLET, Luis: “Trascendencia de la moral en l’art”, *Revista Musical Catalana*, núm. 294, año 25, junio de 1928, pp. 189-204.

²⁷⁶ COEUROY: “*Oedipus and another music heard in Paris*”, *Modern Music*, núm. 1, 1926, pp. 39-42. Habla del *Concerto* de Falla en estos términos.

²⁷⁷ DUMESNIL, René: “Le retour a la “musique pure”, *La Musique contemporaine en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1930, vol. 1, pp. 5-9.

²⁷⁸ SUARES, André: « Poeme et musiciens », en. COEUROY, André: *La musique moderne française*, Paris, Editions Claude Aveline, 1928, p. 113.

la plasmación de la pureza española entendida ésta como espiritualidad tomada de la religiosidad del XVI²⁷⁹, y Vuillermoz comparaba a Falla con un monje de Ribera completado por Zurbarán, ascético, noble, sin pintoresquismo²⁸⁰. Esas ideas sobre pureza era la síntesis de los conceptos de estilización, esencialismo y depuración que se los franceses veían en la música española de Albéniz a Falla²⁸¹. Carol Hess ha señalado lo que se define como “death of sensuality” que destacaron los críticos franceses en *El Concerto*, comparándolo siempre con Zurbarán y Ribera.

Hasta entrados los años treinta críticos franceses considerarían pureza y depuración rasgos asociados a la problemática de los caracteres nacionales y la universalización después de la Primera Guerra Mundial, siguiendo las ideas de Paul Valéry²⁸².

Roland-Manuel retomó en su citado ensayo sobre Manuel de Falla todas estas cuestiones en su interpretación de el *Concerto*: forma abstracta, estilización de líneas puras, clasicismo y la evocación de una España completamente espiritual²⁸³.

Hacia los años treinta: alejamiento del ideal de pureza

Tanto Falla, como la crítica de finales de los años veinte seguían hablando de pureza pero matizaban ese aspecto de “grandeza” en tanto intervención de la sensibilidad y la espiritualidad, algo ya existente, pero que tomaba forma ahora desde el punto de vista de la necesidad de valores románticos y el cuestionamiento de la deshumanización y la abstracción excesiva, así como la imitación de obras del pasado²⁸⁴, algo común en todas las disciplinas. Salazar hablaba en *Sinfonía y Ballet* de la evolución de la música “abstracta”, desde la influencia del gesto por el ballet, la necesidad del ritmo y la plástica, hasta su paso por términos como música pura o incluso música absoluta retomando viejas polémicas. Su repaso pretendía alertar sobre la necesidad de lo humano tanto en la “música pura” como en la de “programa”, eludiendo las modas y las etiquetas de “clasicismo y romanticismo”²⁸⁵. Algo de ello había apuntado ya en 1928 ante un concierto de la Sociedad de Instrumentos Antiguos de París en la Sociedad Filarmónica de Madrid. El sentido de pureza adquiriría otros matices cuando Salazar señalaba que la música se había “desvitalizado” y que los músicos se apartaban de la pureza precisamente al acudir a idiomas desaparecidos, a formas de construcción utilizada como medio indirecto de renovación”. La crítica al neoclasicismo como cliché y como norma estaba implícita²⁸⁶.

²⁷⁹ PRUNIÉRES, Henri de: “Le Concert pour clavecín et instruments de Manuel de Falla, *La Revue Musicale*, 1 de julio de 1927.

²⁸⁰ Probablemente los críticos franceses conocieron a su vez las críticas españolas sobre el *Concerto* de 1926 y 1927.

²⁸¹ LAPARRA, Raoul: « La musique et la danse populaires en Espagne », en LAVIGNAC, Albert. DE LA LAURENCIE, Lionel (eds.): *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, vol. 4, París, 1920.

²⁸² COEUROY, André: “Il s’appelle art depouillé” en: *L’esprit d’après la guerre dans les lettres et les arts*, *La Revue de France*, 15 de julio de 1928. (extraído) y PAQUE, Desirée: “Musique pure”, *La Revue Musicale*, Septiembre-octubre de 1936, p. 293.

²⁸³ ROLAND-MANUEL: *Op. cit.*

²⁸⁴ “L’art i el progrés” (editorial), *Frnicions*, núm. 19, año 2, octubre 1928.

²⁸⁵ SALAZAR, A: *Sinfonía y ballet...*, pp.16-17.

²⁸⁶ SALAZAR: “La vida musical. Un programa de música antigua en la Sociedad Filarmónica. Orquesta Sinfónica”, *El Sol*, 1 de febrero de 1928.

1930 se puede tomar como el año de confirmación de la no validez de la proclamada pureza. José Díaz Fernández²⁸⁷ reflexionaba sobre ello en un ensayo clave que hemos tratado a la hora de enfocar otras cuestiones estéticas: “Precisamente ensaya ahora en España el espíritu una virada enredando en torno al arte, y propugna una vuelta a la naturaleza distinta a la de Rousseau. Pero que es todo lo contrario a la deshumanización [...] No podía ser de otro modo, la estética neoclásica se contradecía a sí misma. Pretendía hacer un arte para minorías”²⁸⁸.

Triunfaba la depuración entendida como posibilidad de un ideal estético moderno desde posiciones rehumanizadoras. Carlos Bosch afirmaba: “Mozart va al contrario, desde la serena visión contemplativa a la vida que se contiene en el reflejo ideal de la forma, expresión completa y perfecta que se depura de todo exceso, aparentando una deshumanización cuando más se prende a las características humanas”²⁸⁹. En este sentido no se estaba lejos del progresivo rechazo de la música pura y el afán por determinar el ideal de depuración, que habían manifestado críticos como Salazar y Mantecón, y que encontraba su ejemplo mejor en Falla. Tampoco se estaba lejos con todo del ideal novecentista prougnado por d’Ors y Ortega y Gasset. Los clavecinistas, Bach y Mozart eran ejemplos de depuración²⁹⁰.

Con todo, Bartók y Stravinsky seguían siendo modelos para este aspecto en relación al neoclasicismo, y se continuó tratando de “pureza neoclásica”²⁹¹, así como se usaba el término para la recepción de obras nuevas del Grupo de los Seis, por influencia de los críticos franceses como Coeuroy. El ballet *Les Biches* de Poulenc se describía como: “Música perfecta, música pura, formas claras”.²⁹² (Jean Cocteau también relacionaba la claridad orquestal de Stravinsky con la de Poulenc en *Le Coq et l’Arlequin*)²⁹³.

En el manifiesto del Grupo de los Ocho, presentado en la Residencia de Estudiantes, se hablaba de: “Musicalidad pura. Sin literatura, sin filosofía, sin golpes de destino, sin física, sin metafísica-cuando un músico se pone a hacer metafísica echaros a temblar: le salen los truculentos argumentos de las sinfonías de mi tocayo Mahler. Yo no sé lo que hay que hacer, pero sé muchas cosas que no hay que hacer: no romanticismo, no cromatismo, no divagación, no emplear jamás un acorde de séptima disminuida”²⁹⁴.

El texto puede tener una primera lectura de aceptación por parte del Grupo, de los criterios que venían informando en general la estética de los años veinte, pero dadas las circunstancias de 1930, no deja de tener una segunda lectura en la que se percibe cierta

²⁸⁷ En *La Venus Mecánica* (novela, 1929) José Díaz Fernández anticipa ya en forma de diálogos planteamientos que elaborará en *El nuevo romanticismo*. Mainier comenta al respecto: “El ideal de pureza se arrumbaba progresivamente y burlas como la de Díaz Fernández proliferaron a derecha e izquierda del espectro político” MAINIER, *La Edad de Plata...*, p. 243.

²⁸⁸ DÍAZ FERNÁNDEZ, José: “El Nuevo Romanticismo”, (“Notas”), *Revista de Occidente*, vol. 30, diciembre de 1930.

²⁸⁹ BOSCH, Carlos: “Recuerdos musicales de Viena”, *Ritmo*, núm. 13, año 2, mayo de 1930, pp. 3-4.

²⁹⁰ BOSCH, Carlos: *Espíritu pretérito en horas actuales. Wanda Landowska y Sain Leu -la - Fôret*, Madrid, Espasa Calpe, 1936, pp. 9-19.

²⁹¹ “Información musical. Stravinsky en Madrid”, *Ritmo*, núm. 75, 1 de diciembre de 1933, p. 12.

²⁹² SALAZAR, Adolfo: “Sobre el ballet *Les Biches* de Poulenc”, *Harmonía*, año 15, octubre-noviembre-diciembre de 1930, pp. 2-3.

²⁹³ COCTEAU, Jean, “Carte Blanche”..., pp. 115-124.

²⁹⁴ Conferencia de Gustavo Pittaluga en la Residencia de Estudiantes”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de diciembre de 1930.

intención crítica al excesivo vanguardismo de los años veinte, y un rechazo de las normas que imponía el tener que ser “moderno” y “novedoso”. El Grupo de los Ocho se desvincula también de todo ello, y apela a esa musicalidad pura, que no entra a definir, como resumen de la libertad creativa del compositor.

Tengamos en cuenta que en Cataluña se había escrito en 1928 el citado *Manifesto antiartístico catalá*, o *Manifest groc*, firmado por Dalí, Montanyá y Sebastià Gasch, entre otros. Llegaban a denominarse a sí mismos antivanguardistas, en contra de lo conservador y el regionalismo. El manifiesto presenta líneas de discurso muy similares a lo escrito por Pittaluga y los suyos respecto a la música. Se desvincula de la música pura y del llamado arte nuevo y reivindica otra posibilidad en la que no deja de estar presente la cuestión sobre el verdadero clasicismo, criticando la repetición e imitación de modelos antiguos en los años veinte²⁹⁵:

Nos limitamos a la más objetiva enumeración de los hechos. Nos limitamos a señalar el grotesco y tristísimo espectáculo de la intelectualidad catalana de hoy, encerrada en un ambiente cerrado y putrefacto. Prevenimos de la infección a los aún no contagiados. Asunto de estricta asepsia espiritual. Sabemos que no vamos a decir nada nuevo. Nos consta, no obstante, que es la base de todo lo nuevo que hay hoy y de todo lo nuevo que tenga posibilidades de crearse [...] preguntamos a los intelectuales catalanes - De qué os ha servido la Fundación Bernat Metge, si después habéis de confundir la Grecia antigua con las bailarinas pseudoclásicas. Afirmamos que los sportmen están más cerca del espíritu de Grecia que nuestros intelectuales. Para nosotros Grecia se continúa en el acabado numérico de un motor de avión, en el tejido antiartístico de anónima manufactura inglesa destinado al golf, en el desnudo, en el music-hall americano.

Se despojaban de toda “erudición e intelectualismo” de una manera y signos parecidos al Grupo de los Ocho de Madrid, pero sobre todo demostrando la influencia de las corrientes francesas, el Grupo de los Seis, y por otra parte del surrealismo. Se defiende el jazz, la danza, el deporte, el juego, la playa, el music-hall, la música moderna, la arquitectura racionalista, la foto, el gramófono, el teatro moderno[...]

En todo ello subyace una denuncia de los ideales del noucentisme catalán, y las ideas de pureza racial y depuración que por otra parte pretendían destacarse en la actitud y en la música del Grupo de Madrid y de otros compositores, como explicaría Salazar: “una técnica rica y depurada según un iberismo neto y evolucionado, universal”, que veía en: “Ernesto Halffter Rodolfo Halffter, Salvador Bacarisse, Gustavo Pittaluga, Gerhard, Mompou, Bautista, Remacha, Nin. En Cataluña: Mompou, Llongueras, J.M. Thomas, Blancafort, Samper [...] en Valencia: Chavarri, Rodrigo, Rodríguez Albert”²⁹⁶.

Paralelamente en Francia se prolongaba en los treinta la polémica sobre la música pura, pero se reclamaba, junto a los valores de esencialismo, sencillez, y depuración, la libertad creativa, la ausencia de formas fijas²⁹⁷.

Por las mismas fechas Paul Bekker trataba la música pura como un ideal estético más que un hecho real: un ideal estético que había tenido su origen en Mozart y Haydn, y que se había convertido en estandarte²⁹⁸. Para Bekker la cuestión nacionalista era

²⁹⁵ *L'amic de les Arts*, en Sitges, el 30 de mayo de 1928.

²⁹⁶ SALAZAR, Adolfo: « La musique en Europe au debut du XXe siècle: La musique espagnole » en: *Les nouvelles musicales*, núm. 27, año 2, diciembre de 1934- enero 1935, pp. 10-11.

²⁹⁷ PAQUE, Desirée: “Musique pure, libre et disciplinée”, *La Revue Musicale*, julio y agosto de 1933, pp. 105-109. Y PETTIGIRARD, Serge: “Musique pure et musique a programme”, *Le Monde*, abril 1935.

²⁹⁸ BEKKER, Paul: “Langage et musique”, *La Revue Musicale*, julio-agosto 1934, pp. 83-88.

esencial en este aspecto porque la música derivaba del lenguaje de cada pueblo y sin él, no era posible su definición como estilo, algo que apuntaban Salazar y Falla en sus escritos. La repercusión de este aspecto del pensamiento de Paul Bekker en la crítica francesa seguía traducándose en la visión de una España depurada, austera, precisa, que estaba tanto en Ravel como en Falla y Halffter y que se hacía viable mediante el “objetivismo clásico”²⁹⁹.

Jacques Maritain lo confirmaba en *Cruz y Raya*. La pureza no estaba reñida con la profundidad, y una prueba de ello era Falla. Mientras que el cubismo y el formalismo sólo habían creado una moda, era posible crear una música a partir del ideal constructivo, como intelección, pero llena. Ello tenía que ver con la consecución de un nacionalismo que profundizaba en las raíces del folclore, algo que remarcaba contemporáneamente Strawinsky en *Croniques de ma vie*, a pesar de diferencias entrambos. El ejemplo era *Concerto* de Falla. Coincidió con una visión espiritualista del arte característica del círculo de Maritain y del viraje religioso de Strawinsky. *Cruz y Raya*, recordemos, era una publicación con ideales religiosos fundada por Bergamín. Según Maritain, el “espíritu clásico” de André Gide y Arthur Lourié demostraba la posibilidad de lo clásico asociado a un arte social, ya que Falla manifestaba que espíritu y alma daban la forma exterior eludiendo la copia³⁰⁰.

Los críticos españoles veían ese ideal austero en las últimas obras conocidas de Strawinsky a través de su depuración. La recepción de la *Sinfonía de los Salmos* asentaba la idea de la síntesis entre técnica y espíritu. Depuración, limpieza, construcción se unían al lirismo. Un lirismo, no obstante, diferente al de Falla, proveniente de lo racial y lo religioso a través de la auteridad española. En Strawinsky el lirismo era seco³⁰¹. Esta perspectiva hacía coincidir a Salazar con Julio Gómez que describía en la obra una pureza a través de la recurrencia al pasado si bien “lo antiguo y lo moderno significa muy poco en el arte”, dentro de su concepto romántico³⁰². Julio Gómez rechazaba la etapa “clasicista”³⁰³ de Strawinsky, aunque aplaudió el *Octeto*.

La progresiva humanización del arte que se proclamaba desde varios frentes se había politizado con la República y llevó a hablar de una depuración en la que era posible unir arte puro y arte político³⁰⁴. Era posible transmitir un mensaje a través de la pureza como habían hecho Bach, el máximo ideal de pureza, Mozart, Ravel, Debussy, dependiente del ideal romántico por le contrario, Y Falla y Strawinsky con las esencias³⁰⁵. Una visión en cierto modo contraria al constructivismo objetivo de los años veinte.

²⁹⁹ CHALUPT, René: “L’Espagne dans la musique française”, *La Revue Musicale*, febrero de 1932.

³⁰⁰ MARITAIN, Jacques: “¿Quién pone puertas al canto?”, *Cruz y Raya*, núm. 25, abril de 1935, pp. 7-51.

³⁰¹ SALAZAR, Adolfo: “*Sinfonía de los Salmos*”: *La música actual en Europa y sus problemas*, 1935, pp. 427-428. y SALAZAR: “Conciertos. Barcelona. Festivales Strawinsky”, *Ritmo*, 15 de abril de 1936, p.7.

³⁰² GÓMEZ, Julio: “Orquesta Sinfónica. Concierto jubilar en honor del maestro Enrique Fernández Arbós”, *El Liberal*, 26 de diciembre de 1933.

³⁰³ GÓMEZ, Julio: “Orquesta Sinfónica”, *El Liberal*, 19 de diciembre de 1934.

³⁰⁴ JUAN DE LA ENCINA (Ricardo Gutiérrez Abascal): “Arte puro y arte político”, Conferencia en Valencia en 1937, recogida en sus escritos *De la crítica de arte, conferencias inéditas*, Bilbao, 1993, pp. 73. y ss.

³⁰⁵ SAN JUAN, Pedro: “Algo sobre el mensaje en la música”, *Revista Madrid*, Cuadernos de la Casa de Cultura de Valencia, mayo 1937, pp. 29-36.

En los años cuarenta continuaban las reflexiones sobre la posibilidad del arte puro, la conclusión era la misma: encontrar la forma adecuada a cada obra, y el equilibrio entre música pura y aplicada, que estaba en la depuración, en el esencialismo³⁰⁶.

Carlos Bosch lo explicaba: “El arte cede generosamente a un desprendimiento entregado a una cierta personalidad, siempre que ella, recíprocamente, se depure y se defina en sus más puras cualidades, dando aquí al término pureza más bien el significado de esencialidad aislada que de acepción corriente”. De nuevo eran Bach y Mozart el modelo: “su estilo es el estilo en toda su pureza, con los completos requisitos de la música pura, no entendiendo aquí tal calificativo en su reducto clasificador, sino en la verdadera esencia de la pureza musical, que puede contener en todas las formas, tanto en la sinfonía como en el oratorio, en la ópera y demás diversidades. [...] El contenido se refleja íntegro en la forma fluida”³⁰⁷.

En *Anales de Música y sensibilidad*³⁰⁸, el mismo autor repasaba la actividad musical en los años veinte en España, sintetizada en los conceptos fundamentales, de atención a la forma, de pureza, y la referencia al modelo strawinskyano como ejemplo de clasicismo. Stravinsky había sido el ejemplo desde *Petrouchka*³⁰⁹.

La nueva posibilidad de pureza esencialista en la música española, continuando la línea de Falla, estaba en Joaquín Rodrigo. Él mismo explicaba su concierto de Aranjuez como ejemplo de “música pura situada en el siglo XVIII”, “en todo momento síntesis de lo clásico y lo popular, de forma y sentimiento, suena escondido bajo las frondas del parque que rodea el palacio barroco”³¹⁰.

Jaume Pahissa también reflexionaba en 1945 sobre la música pura. Los valores de la música pura eran los mismos pero su contexto estético no. Lo mismo ocurría en Francia³¹¹:

Las obras de música pura son aquellas que no tienen otro objeto ni significado que la música misma [...] Sus frases son las melodías. Sus conceptos los temas que se siguen y se contestan [...] su argumento y su acción, el área combinación de sus efectos sonoros, la arquitectura ingrávida de una líneas melódicas levantadas y sostenidas en el aire vibrante por columnas de acordes [...] las obras de música pura se satisfacen por sí mismas. No necesitan describir escenas de la naturaleza, ni cantar amores o pasiones [...] la idea musical es una relación misteriosa entre sonidos que producen un goce estético [...] Esto no quiere decir que el músico al crear obras de música pura no necesite de sentimientos o impresiones que exciten su imaginación [...] Beethoven [...] concebía por sentimientos internos³¹².

³⁰⁶ BOSCH, Carlos: “La música en su esencia”, *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 1, enero-marzo de 1943, pp. 78-83.

³⁰⁷ BOSCH, Carlos: *Vivencias espirituales. Música, paisaje, afinidades*. Madrid, Espasa-Calpe, 1943.

³⁰⁸ BOSCH, Carlos. *Mnéme, Anales de música y sensibilidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ RODRIGO, Joaquín, “Sobre el Concierto de Aranjuez”, en: IGLESIAS, Antonio: *Escritos de Joaquín Rodrigo, Recopilación y comentarios de Antonio Iglesias*, Madrid, Alpuerto, 1999, pp. 281-282. (Texto de 1943)

³¹¹ LALO, Charles: “Sur la musique Pure et impure, Bach et Gounod”, *La Revue Musicale*, septiembre de 1946, pp. 244-247.

³¹² PAHISSA, Jaime: “La música pura”, en: *Espíritu y cuerpo de la música*, Buenos Aires, Librería Hachette s.a, 1945, pp. 81-87.

2.4. Deshumanización: desnaturalización, desrealización

Ya nos hemos referido anteriormente al concepto de “deshumanización” en Ortega y Gasset, y a su significado y relación con el arte y música del momento. Como señala Abellán, la deshumanización no fue un aspecto sistemático del arte de vanguardia en España³¹³. Artistas y músicos discutieron sobre este concepto en el marco de la problemática del arte nuevo y el rechazo al romanticismo, pero nunca de forma preceptiva.

En el pensamiento musical español las alusiones a dicha noción son múltiples, con términos afines como *desnaturalización*, *desrealización* y *depuración*. Estos conceptos aparecen siempre imbricados en la discusión sobre neoclasicismo y son comunes a aquellos escritos sobre plástica y artes visuales que tratan el cubismo y el retorno al orden. Sin embargo, en la interpretación de la música y en especial de la obra de Stravinsky y Falla se utilizó el concepto sin profundizar en su verdadera significación.

Corpus Barga explicaba en 1924 los matices del concepto en su significación estética general: “No se trata de plantear una cuestión personal, sino de lo que diríase, al contrario, con términos de Ortega “deshumanizar” a Venus, y puesto que se trata de la plástica, se diría lejos, desnaturalizar la belleza [...] han sido los sabios, inclinados sobre la Antigüedad, los que han hecho retroceder al clasicismo hasta las cavernas, y los periódicos sabios, los periódicos propiamente dichos, que son sabios como los perros y como los sabios [...] toda belleza, más o menos desnaturalizada, de cualquier edad, de cualquier civilización, está ya como la griega en los escaparates”³¹⁴.

El mismo año *Ronsel*, publicación en la que Jesús Bal y Gay escribía sobre la nueva música de Debussy, Ravel o Bartók³¹⁵, publicaba unos aforismos de Guillermo de Torre titulados “Bengalas” en los que encontramos la siguiente afirmación: “Desrealizar no es deshumanizar. No es crear un arte inhumano, sino eliminar escrupulosamente de él, como materia extraestética, todos los elementos reales, es lo que se proponen y realizan en muchas ocasiones los poetas, pintores y músicos de vanguardia”³¹⁶. En 1925 el mismo autor planteaba el tema de la deshumanización en *Literaturas europeas de vanguardia* negando la fuerza del término³¹⁷.

Al tratar el concepto de deshumanización o desrealización de las ideas, Ortega y Gasset lo describía en relación a la pureza y a una plasticidad objetiva que se relacionaba con el cubismo:

³¹³ ABELLÁN, José Luis: *Op. cit.*, pp. 128-129.

³¹⁴ Relacionaba además estos conceptos con el cubismo y los diseños de Sonia Delaunay: CORPUS BARGA: “Venus novísima. Ilustraciones de la desnaturalización del arte”, *Revista de Occidente*, núm. 9, año 2, marzo 1924, pp. 332-339.

³¹⁵ BAL Y GAY, Jesús: “Perspectivas Musicales: Patología del aficionado”, *Ronsel*, núm. 6, octubre-noviembre de 1924.

³¹⁶ TORRE, Guillermo de: “Bengalas”, *Ronsel*, núm. 5, septiembre de 1924.

³¹⁷ TORRE, Guillermo de: *Literaturas Europeas de Vanguardia*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1925.

La relación de nuestra mente con las cosas consiste en pensarlas, en formarse ideas de ellas [...] Es el caso que entre la idea y la cosa hay siempre una absoluta distancia. Lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo. El objeto es siempre más y de otra manera que lo pensado en su idea [...] Si ahora, en vez de dejarnos ir en esta dirección del propósito, lo invertimos, y volviéndonos de espaldas a la presunta realidad, tomamos las ideas según son - meros esquemas subjetivos- y las hacemos vivir como tales, con su *perfil* anguloso, pero transparente y puro- en suma, si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas, habremos deshumanizado, desrealizado éstas. [...] Hacerlas vivir en su irrealidad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal. Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos *plasticidad*, objetivamos, mundificamos los esquemas, lo interno y subjetivo. ¿Qué tal, si, en lugar de querer pintar a ésta, el pintor se resolviese a pintar su idea, su esquema de la persona? Entonces el cuadro sería la verdad misma. [...] se convertiría en lo que auténticamente es: un cuadro-una irrealidad. El expresionismo, el cubismo, han sido intentos de verificar esa resolución en la dirección radical del arte³¹⁸.

La alusión de Ortega a los “elementos demasiado humanos en el Arte” es coincidente con la actitud de Falla al manifestar: “por otra parte, mi antipatía por la estética demasiado humana de una parte del arte *romántico* y del arte *realista* (predominio de la materia), ha presidido siempre mis intenciones musicales e incluso dramáticas”³¹⁹. Los términos y los conceptos utilizados en la crítica musical, así como en la de las artes visuales, implicaban una relación con las teorías de Ortega en la lectura de las obras de arte nuevo³²⁰.

Arconada también relativizaba la cuestión. En un texto de *Alfar* en el que se refería a la influencia del surrealismo (*superrealismo*), proclamaba esta tendencia como la verdadera posibilidad de desrealización de la forma y rechazaba los retornos y la imitación del pasado, admitiendo contenidos humanos en el arte siempre que no implicaran romanticismo:

Todo el arte moderno necesita de la virtud superrealista. Es necesario hacer una poda de preocupaciones para que el pensamiento fluya con más libertades. ¿Hacia la sencillez, por aquí? Nunca hacia la estúpida sencillez tradicional. Nunca hacia Rafael. Nada de retornos. Que el arte siga siendo locura, desarticulación y deshumanización. Pero estamos trabajándole demasiado, estamos a punto de hacerle humano [...] el romanticismo es la descomposición del arte porque es la descomposición del hombre [...] descomponer es en este sentido humanizar, descomponer el equilibrio clásico, su serenidad, su orden [...] el arte nuevo ha descompuesto la integridad estética del arte antiguo [...] también las formas³²¹.

El término “deshumanización” se ligaba a deformación y visión objetiva del arte antiguo desde el arte moderno o nuevo³²². Por otra parte, el contenido del término no apuntaba a un significado real, sino más bien a una desfamiliarización, en el sentido en el que lo trataron los formalistas rusos.

³¹⁸ ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización...*, pp. 77-79.

³¹⁹ Carta de Falla a Roland-Manuel, 24 de mayo de 1928, citada por DE PERSIA, Jorge: *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Granada, Diputación de Granada, 2003, p. 280.

³²⁰ La relación del cubismo con un arte deshumanizado fue clara en el discurso sobre artes plásticas desde 1915. Apollinaire ya había expresado el carácter impersonal del cubismo en 1912. APOLLINAIRE, G.: *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, Visor, 1994 (original, París, 1913) p. 21. Aparecido poco antes bajo el título “La peinture nouvelle” en *Soirées de Paris*, abril-mayo (1912).

³²¹ Arconada ligaba el sentimiento musical al concepto de realismo. ARCONADA, César M.: “Hacia un Superrealismo musical”, *Alfar*, febrero de 1925, p. 26.

³²² ARCONADA, César M.: *En torno a Debussy*, Madrid, 1926, p. 160.

Fernando Vela fue uno de los críticos más influidos por el pensamiento de Ortega y Gasset. Vela entendía la deshumanización como desrealización, también influido por el surrealismo, en tanto que desautomatización del pensamiento, porque opinaba que el antropomorfismo subyace a toda creación artística. El arte nuevo, para Vela, lejos de eliminar la cualidad humana se su expresión, debía anular su patetismo. El hombre se relaciona con el mundo a través de la doble vía de la sensación y del intelecto³²³.

Rogelio Villar, desde la crítica más conservadora y antivanguardista, analizaba la creación musical atribuyendo a la utilización de las formas clásicas la deshumanización característica del siglo XX: “al componer una sonata, un cuarteto, o una sinfonía no se puede prescindir de lo que constituye los rasgos fundamentales de la forma clásica de estos géneros, de su perfecta elaboración, sin desnaturalizarlos”³²⁴.

La recurrencia al concepto era común a finales de los años veinte y se utilizaba en la crítica musical, en muchos casos sin tener en cuenta la problemática de su contenido, aunque esto solía acaecer desde plumas poco afines a lo “moderno”. Encontramos un ejemplo en la visión sobre la ironía y el humorismo de la *Tragedia de Doña Ajada* en la revista *Ritmo*. Se habla del humorismo del asunto y de su tratamiento:

Su autor ha elegido poner en música un asunto burlesco de un humorismo a ratos fino y sentimental, otros, bufo y grotesco, aspectos del arte muy en boga y de la preferencia estética de muchos jóvenes del día, ya que lejos de considerar el arte contemporáneo con la seriedad, la hondura y nobleza que corresponde a un arte tan espiritual y humano como el musical, lo suelen considerar como un juego, un tanto irónico y sin ninguna trascendencia, *deshumanizado* [...] los modernos, a falta de ideas, se ven precisados a recurrir al uso y abuso de la onomatopeya sonora³²⁵.

La expresión se había convertido en un estandarte para la descripción del arte nuevo, sin comprenderlo ni profundizar en su significado, de la misma forma que había ocurrido con el neoclasicismo en muchos casos.

En los años treinta, a pesar de la corriente rehumanizadora en el arte en general³²⁶, y también en el pensamiento musical, se seguía utilizando el término deshumanización y otros vocablos afines a pesar de su cuestionamiento: deshumanizar había adquirido el significado de estilizar, deformar, ironizar, universalizar y hacer algo impersonal³²⁷. Así, por ejemplo, Mantecón lo utilizaba para describir la obra de Ravel: “Ravel ha seguido la trayectoria de *descorporeización* de la música, deshumanización, según categorización que estuvo muy de moda entre nosotros”. El crítico daba la tendencia por terminada, al igual que se consideraban obsoletas categorizaciones como cubismo, constructivismo y neoclasicismo:

La música no quería ser representante más que de sí misma, y por fenómeno singular, al regir todo volumen particular y concreto, deformaba la propia realidad musical [...] Al huir de su propio volumen para devenir geometría, esquemas lineales que apuntan muy por encima del blanco, que describen una parábola[...] por explicable contradicción, aquella música intelectualista o intelectualizada era más sensual, y sensorial también que la humanizada, pero su sensorialidad, su sensualidad, no se enganchaba fácilmente en el corazón de las gentes [...] se

³²³ LOPEZ COBO, Azucena: *Op. cit.*, pp. 275-281.

³²⁴ VILLAR, Rogelio: “Aspectos discutibles del llamado arte nuevo”..., pp. 15-16.

³²⁵ “Información musical. España. Madrid”, *Ritmo*, núm. 4, año 1, 15 de diciembre de 1929, p. 10.

³²⁶ VELA, Fernando: “Orientaciones últimas de la filosofía” (1932), en *Inventario de la modernidad*, Gijón, Niega, 1983, pp. 103-136.

³²⁷ JUAN DEL BREZO, “Elizalde y Ernesto Halffter con la Orquesta Filarmónica”, *La Voz*, 27 de diciembre de 1930.

hacía esquivar y huir, quiso incluso corregir el pecado de abolengo romántico de la gran sonoridad, y últimamente casi de la sonoridad [...] El artista toma la vista hacia donde el clamor real o pretendido parte, y emprende la *recorporización* de su obra, tiende la mano a lo pretérito. A esto lo llaman unos renacimiento, otros regresión, aquellos tradicionalismo [...] probablemente, de más de lo apuntado, otra cosa³²⁸.

Paradójicamente en algunos medios se reclamaba el equilibrio clásico como ejemplo de ponderación y medida frente a la desnaturalización moderna: “La calidad de la música se ha rebajado. ¿Dónde están en la música de hoy las formas absolutamente perfectas, lo que caracteriza la unidad y el equilibrio de las obras clásicas?”³²⁹.

Como hemos visto en muchas de las referencias citadas, el concepto de deshumanización fue entendido en el sentido orteguiano, como representación de la idea, del discurso y la intelectualización del arte. Este sentido era resultante de una serie de criterios que veremos a continuación.

3. El sentido intelectual del arte nuevo

3.1. La importancia de las clases intelectuales. Intelectualismo

Inman Fox señala que la denominación *intelectual* entró hacia 1898 en la lengua francesa y española debido a circunstancias sociopolíticas, con la significación de “miembro de una clase de pensadores y escritores opuestos al régimen establecido”³³⁰. En Francia se introduce la palabra *intellectuel* en revistas como *Revue Blanche* y *Revue de deux mondes*, y a partir de 1898 en España se pueden atribuir a Pardo Bazán, Maeztu y Unamuno las primeras alusiones. Con este término, como indica José Carlos Mainer, se expresaba la independencia del escritor pero a su vez su conciencia histórica y social y su pertenencia a un grupo³³¹.

En el 98 se observa un sentido aristocrático de lo intelectual que fue asumido por la Generación del 14 y la vanguardia. Como señala Tuñón de Lara, en la España de 1917-1923 se entrecruzaron, a veces en un mismo plano, el culturalismo neokrausista – Institución, Residencia de Estudiantes –, el humanismo y el aristocratismo vertebrador que ambicionaba el mando espiritual y condenaba los arcaísmos. Las obras de intelectuales como Fernando de los Ríos, Machado, Moreno Villa, Díaz Canedo o Juan Ramón Jiménez son resultado de este contexto.

Según José Luis Abellán el *intelectualismo* fue precisamente el punto de contacto entre la generación del 98 y la del 27, enlazadas por la generación del 14 o de Ortega en

³²⁸ JUAN DEL BREZO: “Concierto de la Sinfónica”, *La Voz*, 21 de abril de 1932.

³²⁹ “¿A dónde va la música? Consideraciones actuales” Editorial de *Ritmo*, 16 de noviembre de 1933, núm. 74.

³³⁰ El origen francés de la palabra se transmite a la generación del 98 con esta significación: “Su pensamiento prepara el camino para la generación de intelectuales de Ortega”: FOX, E. Inman: *La crisis intelectual del 98*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1976. Este sentido intelectualista y vanguardista, como oposición al sistema establecido, se asocia a una ideología elitista que también existía en el neoclasicismo stravinskyano y en España en los años veinte. MESSING, Scott: *Op. cit.*, pp. 117-123.

³³¹ MAINER, José Carlos: “Contra el marasmo. Las revistas culturales en España (1900-1936)”, *Arte moderno y revistas...*, pp. 103-116.

su europeísmo y racionalismo, valorando por encima de todo la inteligencia como factor necesario en el arte³³².

Manuel Azaña, sin embargo, definió al intelectual español de los años veinte como antitético a la Generación del 98. Rechazaba, como Araquistain o Arconada, la literaturización de la experiencia, las contradicciones entre pensamiento y praxis y el endeudamiento con una corriente internacional de irracionalismo³³³.

En la década de los veinte hay tres líneas de pensamiento muy relacionadas: la institucionista, que encontró su vía en la Residencia de Estudiantes³³⁴, la del entorno de Ortega y Gasset y una tercera que buscó la renovación en las raíces de lo popular³³⁵. El neoclasicismo sería un punto de confluencia entre las tres. A partir de 1923, con la subida al poder del general Primo de Rivera, el ambiente que se impuso fue “de una altísima efervescencia intelectual, mantenida en sordina por la censura administrativa y el poder político. Quizá es esa situación la que propició el alto voltaje literario e intelectual de los años veinte”³³⁶.

Genoveva Queipo de Llano explica que Ortega y Gasset y Eugenio d’Ors pertenecieron a un sector moderado de los intelectuales respecto a la dictadura. D’Ors adoptó una actitud casi benevolente con ella en camino de convertirse en su defensor, y Ortega no excluía el repudio de lo dictatorial como fórmula política estable, pero apoyaba la contraposición a la vieja política, como muestra en los primeros años de *El Sol*. Por su parte, Unamuno y Azaña se manifestaron abiertamente en contra del régimen y del periódico *El Sol* desde 1924, lo que explica algunas de las posturas que rechazaron el neoclasicismo por asociarlo con un clasicismo restrictivo y de una ideología política determinada. En 1925, con la consolidación de la dictadura, se afianza esta división entre los intelectuales ante la vanguardia y el nuevo clasicismo.

Abellán establece una sustancial diferencia entre la intelectualidad del novecentismo y la de la vanguardia, que radica en que la primera restaura y critica la realidad y la segunda intenta crear una nueva que la suplante³³⁷. No obstante, existen filiaciones de la vanguardia con el novecentismo en su definición del arte nuevo como arte inteligente: el culto novecentista de la inteligencia implica el elemento lúdico en la manipulación de las formas y su autonomía artística. Por otra parte, la noción de “minoría inteligente” introducida por Ortega en *La deshumanización del arte* establece el enlace de la vanguardia con el novecentismo.

Otra de las vertientes de ese nuevo intelectualismo es la importancia del cosmopolitismo intelectual, cuyos máximos representantes son Ortega y d’Ors, con matices en el caso del segundo, que no acepta un internacionalismo superficial. Ese cosmopolitismo se desarrolló desde 1914 con Ortega a favor de un aliadofilismo con la paradoja de que el propio Ortega, Ayala, Maeztu o Araquistain se habían formado en

³³² ABELLÁN, José Luis: “Manuel de Falla, hombre intergeneracional”, *Ecos de la generación del 98 en la del 27...*, pp. 17-21.

³³³ AZAÑA, Manuel: “¡Todavía el 98!”, *España*, octubre de 1923 en MAINER: *Op. cit.*, p. 143-146. La revista *España* testimonia la crítica de los intelectuales al 98, y el auge del catalanismo de izquierdas en los números de 1916, como venimos observando en este trabajo.

³³⁴ Ver: SÁNCHEZ DE ANDRÉS, *Op. cit.*

³³⁵ CARMONA MATA, Eugenio: *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España* (1909-1936), Colegio de arquitectos, arte y arquitectura, Universidad de Málaga, 1985.

³³⁶ ABELLÁN, José Luis: *Historia crítica del pensamiento español...*, p. 343.

³³⁷ *Ibidem*, p. 127.

Alemania con la Junta de Ampliación de Estudios³³⁸. La difusión de propuestas aliadófilas en *España* y *El Sol* entre otras publicaciones, afianzó la identificación entre intelectual-aliadófilo y hombre de izquierdas³³⁹, lo que propiciaría, desde nuestro punto de vista, una determinada visión intelectual, inteligente, del arte o la creación artística, otorgándole una serie de rasgos que predominaban en la idiosincrasia francesa.

D'Ors asociaba el culto a la inteligencia con el orden y la razón, instaurando el sentido de inteligencia clásica³⁴⁰: “Pero, si, como el filósofo inglés Schiller ha propuesto, tomara el pragmatismo la denominación de “humanismo”, y si ese humanismo incluyera en su juego de valor el estético al lado del utilitario, tal vez la cosa cambiaría [...]. Cambiaría sobre todo en el sentido de [...] el camino a una restauración de los valores del intelectualismo clásico, que es lo mejor para nuestra mente occidental [...] porque es lo más noble”³⁴¹.

En el texto titulado “Cosmopolitismo”³⁴² Ortega explicaba que los intelectuales se sentían desligados de la convivencia espiritual con la masa. Esto tiene que ver con la idea de minoría. Explicaba también la noción del arte como intelectual basado en la importancia de la forma y de las proporciones, algo que explicaba también para la música, con su máximo exponente en Bach³⁴³.

En los primeros años veinte el nuevo clasicismo proclamado desde revistas poéticas como *Ultra* e *Índice* señalaba también ese sentido de la aristocracia determinada por la inteligencia. Bergamín, en la cuarta y última entrega de la revista, en 1922, partía en su crítica a *L'esprit nouveau* de *Le Coq et l'arlequin* de Cocteau, el primer anuncio del poeta francés sobre el retorno al orden, y consideraba que la obra vanguardista del propio Cocteau, de Cendrars y de Max Jacob eran la transición hacia un nuevo estado de “verdadera inteligencia” que Bergamín denominaba la “aristocracia eterna”³⁴⁴.

3.2. Inteligencia y Clasicismo, Constructivismo musical

La idea de la necesidad de un arte inteligente estuvo relacionada con el apogeo de las nuevas clases intelectuales vinculadas a los círculos novecentistas. Ello se tradujo en la reflexión sobre el contenido intelectual del arte nuevo a través de la importancia de la

³³⁸ Que en el tratamiento de conceptos estéticos como el de neoclasicismo tuvo su influencia.

³³⁹ MAINER, José Carlos: *Op. cit.*, pp. 157-158.

³⁴⁰ D'ORS, *Glosas: Glosas, Páginas del Glosari de Xènius*, Madrid, Biblioteca Calleja, 1920, p. 146. Esta idea se confirma también en la definición de D'Ors del cubismo como estructuralismo a raíz de la exposición en 1912 de la Galería Dalmau. D'Ors contrapone el culto a la razón-estructuralismo “austero y exclusivo culto a la inteligencia y la armonía”, con el culto a la sensación-Impresionismo, en: XÈNIUS, (D'ORS, Eugenio): “Pel Cubisme a l'Estructuralisme”, *La Ven de Catalunya*, 1 de febrero de 1912.

³⁴¹ D'ORS: “Pragmatismo”, *Op. cit.*, p.83

³⁴² ORTEGA Y GASSET, José: “Cosmopolitismo”, *Revista de Occidente*, diciembre de 1924.

³⁴³ “Entre Bach y Beethoven existe una distancia que media entre una música de ideas y una música de sentimientos. Lo que cabe llamar idea o concepto en música no es excesivamente abstruso o inverosímil”. ORTEGA Y GASSET, José: “Para una caracterología”, *Revista de Occidente*, año 4, noviembre de 1926, pp. 241-253.

³⁴⁴ BERGAMÍN, José: “Mirar y pasar”, *Índice*, núm. 4, 1922, pp. 9-11.

forma desde el cubismo: “A la sensibilidad libertada en el impresionismo añade el cubismo el triunfo de la inteligencia”³⁴⁵.

En muchos casos el término “intelectualismo” se encuentra en la crítica artística y musical con el sentido de arte inteligente y relacionado con el arte nuevo y el Clasicismo Moderno. No obstante, su significado fue ambiguo, pues aludía también en ocasiones a la excesiva densidad y profundidad de ideas del romanticismo, que eran rechazadas.

Música intelectualista, inteligente y clasicista

La posición de España al lado de los países aliados tras la Guerra implicó la necesidad de un arte inteligente que excluyera el intelectualismo romántico y cuyo resultado fueran la facilidad y la sencillez³⁴⁶. Esto fue impulsado especialmente por algunas publicaciones francesas ya citadas, como *Revue Blanche*, *Revue de Deux Mondes*, y *Action française*, entre otras³⁴⁷.

En este ideal de inteligencia se aceptaría un clasicismo lícito y verdadero, no el anquilosado en preceptos románticos ni en la simple imitación: “depuración de la forma es depuración de la idea”. En palabras de Juan Ramón Jiménez, un “arte natural: la creación estética no debe forzarse con estímulo ninguno físico o intelectual -café, lugar, tertulias, tabaco, vino, viajes [...], debe ser producto espontáneo del despejado vivir corriente [...]; agudismo sólo, no peliagudismo, ¿retorcidos neoclásicos secos! ni quebrados jóvenes redichos!, peliagudismo agudo [...] no metafísica ni psicología, exquisifísica [...] ¿el romanticismo? Nuestra segunda Edad Media, ¿el simbolismo? Nuestro tercer clasicismo [...] clasicismo, perfección viva”³⁴⁸.

En la poesía y en la música estas apreciaciones estaban influidas también por la idea de “inteligencia pura” de Cocteau, no sólo a través de los ensayos ya citados *Le Coq et l'Arlequin* y *Le retour a l'ordre*, sino también de sus obras teatrales publicadas en revistas culturales y del conocimiento de su obra a través de Lorca, Picasso, etc³⁴⁹.

La crítica musical alabó durante los años veinte las cualidades intelectuales de las obras de música nueva³⁵⁰, especialmente Salazar, que resaltaba en los compositores de dicha música una preparación técnica e intelectual superior a la que pudieron tener los músicos de otros tiempos, definiendo sus tendencias estéticas como resultado de la

³⁴⁵ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “Ensayo sobre Picasso y el cubismo”, *Revista de Occidente*, vol. 24, abril, mayo y junio de 1929.

³⁴⁶ URUÑUELA, Jesús: “La música y la guerra”, *Harmonía*, marzo de 1918.

³⁴⁷ *La Revista*, Bcn, núm. 41, junio de 1917, traducción de “Rameau i Descartes”, sobre un estudio de Jean Darnaudat, que aparece en *Action Française*. El texto comenta de que ambos producen un soliloquio apasionante imbuidos de su sociedad de “ideas”, frente a la sociedad de los hombres.

³⁴⁸ JIMÉNEZ, Juan Ramón: “Del libro inédito, colina del alto chopo (1915-1920). Soledades madrileñas y aforismos”, *Revista de Occidente*, núm. 2, año 1, agosto de 1923, pp. 137- 160.

³⁴⁹ “Cocteau, su secreto individual y su realidad intelectual pueden definirse como sugestión, seducción, belleza viva, estimulante. Acaso como una danza femenina. Nunca hasta ahora como la realidad intelectual femenina. Y también inteligencia pura, riqueza mental y generosa intrascendencia: antípodas del intelecto femenino”: CHACEL, Rosa: “Cocteau-Orfeo”, *Revista de Occidente*, diciembre de 1928.

³⁵⁰ Salazar escribía las notas de programa de los conciertos de la Sociedad Nacional de Música. En una de ellas, de noviembre de 1927, percibe un “arte cada vez más grande e inteligente”, citado en: BALLESTEROS EGEA, Miriam: *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945)*, Trabajo de investigación para la obtención del DEA, UCM, (no editado), Madrid, 2005, p. 84.

composición inteligente. Con todo, el término “intelectual” se utilizó en algunos casos con un significado peyorativo, referido al romanticismo y a la música alemana, en el sentido visto en el texto de Juan Ramón³⁵¹.

Arconada describía en 1925 un viraje intelectualista en la música, como símbolo de un nuevo espíritu musical que comenzaba en Falla, Esplá y Salazar y terminaba en las generaciones de músicos jóvenes: “frente a la música nacionalista, popular y peculiar, una música intelectualista, desarticulada y vertiginosa. ¿Cerebral? Bien. Pero siempre con espíritu, sin olvidar lo que el espíritu es capaz de dar al cerebro”. De nuevo defendía la participación del espíritu en la síntesis entre intelecto y emoción, comentada anteriormente³⁵². Arconada recogía la definición de Ortega del placer estético como placer inteligente: “ante una obra, nosotros no dejamos de pensarla, de reflexionarla, de escarbar en ella con una activa altivez intelectual”³⁵³. La influencia de los músicos e intelectuales franceses predominó en estas ideas³⁵⁴.

Rodolfo Halffter explicaba en primera persona la vinculación de los nuevos compositores a ese intelectualismo: “Para nosotros el compositor era también un intelectual que debía como tal insertarse al lado de otros intelectuales por ocupar un primer plano en la vida cultural española, durante la agitada coyuntura histórica que nos tocó vivir”³⁵⁵. Incluso lo popular era asumido a partir de esta visión intelectualizada y es así como lo concebían los músicos del Grupo de Madrid: “ante la más aparente que real bifurcación obligada entre nacionalismo y neoclasicismo, “los compositores del grupo aspirábamos escribir una música pura [...] nuestra aproximación al canto popular fue intelectual e irónica”³⁵⁶.

Bach, Ravel y Stravinsky plasmaban este sentido de lo intelectual vinculado por algunos críticos a valores noucentistas, especialmente cuando se define la obra Bach como síntesis entre lo intelectual y lo emocional³⁵⁷: “la música es una pura geometría sonora, un acto de puro pensamiento, de pensamiento musical [...] pero que se inscribe y se desarrolla en un símbolo sonoro de apetencia no intelectual, incluso la misma fuga, si no sensible, emocional”.

En algunos casos la conciencia de que ese intelectualismo procedía de Francia y de las nuevas músicas europeas, al igual que se tuvo esa conciencia con el sentido general del neoclasicismo, quedó patente en los críticos³⁵⁸.

³⁵¹ Salazar contraponía la reforma debussysta en Francia con la música “sensual e intelectual” del siglo caduco, el siglo XIX. En: SALAZAR, Adolfo: “Apuntes para una geografía musical de Europa: Francia”, *La Pluma*, vol. 1, 1920, pp. 26-30.

³⁵² ARCONADA: *Ensayo sobre la música en España...*

³⁵³ ARCONADA: *En torno a Debussy*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926.

³⁵⁴ SALAZAR: “La vida musical. Un libro de M. D. Calvocoressi. El gusto musical y como se desarrolla”, *El Sol*, 29 de agosto de 1925. Salazar explica la noción de “gusto intelectualizado” de Calvocoressi.

³⁵⁵ IGLESIAS, Antonio: *Rodolfo Halffter*, Madrid, Alpuerto, 1978, p. 47.

³⁵⁶ ZALDÍVAR, Álvaro: “Remacha y la música española entre la república y la posguerra”, *Jornadas en torno a Remacha y la generación del 27*, (M^a Concepción Peñas García, coord.), Universidad Pública de Navarra, 2000, pp. 9-28.

³⁵⁷ JUAN DEL BREZO: “La realidad sensible en la música”, *Boletín Musical de Córdoba*, núm. de agosto de 1928, p. 4.

³⁵⁸ Luis Olariaga hablaba en de las “últimas generaciones intelectuales” como resultado de una moda venida de la superficialidad de Berlín y Francia, “sensualidad y recacionarismo cómodo”, traídos tras la

La asociación entre neoclasicismo e intelectualismo era clara a finales de los años veinte, y los ejemplos más destacados de esta asociación Strawinsky y Ravel. Salazar vinculaba a este último compositor con la inteligencia pura, identificada con la belleza pura a través de la “idea musical” orteguiana, que sintetizaba la materia musical convertida a la vez en “objeto y fin”³⁵⁹.

Por su parte, Bal y Gay ponía a Ravel como ejemplo del nuevo papel del artista en la sociedad, y su obra como ejemplo del arte nuevo inteligente:

Hasta hace relativamente poco tiempo, toda obra artística tenía que ser producida bajo la acción arrebatadora de algún fuerte sentimiento [...] pero Ravel no huye la propia emoción, sino que, sencillamente la doma. Lo que sí le repugna francamente es la embriaguez [...]. Todo artista embriagado por la pasión, en ese grado de embriaguez en que es impotente la cabeza para enderezar los sentimientos, lo que nos da, en realidad, es su alma, sus gozos y sus dolores, cuando precisamente su obligación era su arte [...]. La propia dignidad del arte nos exige una producción cada vez más trabajada y perfecta. Todo ha de llevar el noble sello de la inteligencia. Este momento que estamos viviendo de la historia del arte, merece nuestro más entero sacrificio intelectual para construir armoniosos vasos en que encerrar el eterno fervor humano [...] y es admirable pensar cómo en varios sentidos tenemos claros ejemplos en Bach, Mozart, los clavecinistas franceses y en este vivaz faro que es Maurice Ravel³⁶⁰.

Bal y Gay, como el resto de los críticos del arte nuevo, conocían las teorías de los críticos y compositores franceses como Roland-Manuel y la influencia de Paul Valéry en las ideas sobre neoclasicismo y la noción de música inteligente, que implicaba sinceridad artística frente al romanticismo³⁶¹.

En algunos casos, especialmente en la crítica catalana, ese intelectualismo mantenía los componentes noucentistas hasta finales de los años veinte, reclamando el siglo XVIII como ejemplo de valores intelectuales, morales y sociales³⁶².

La visita de Ravel a España en noviembre de 1928 consolidó la consideración de su música como ejemplo de neoclasicismo inteligente. Mantecón lo corroboraba testimoniando así también la pervivencia de las teorías de Ortega y Gasset. “[Ravel] adviene al intelectualismo neoclasicista”, confirmando de nuevo la asociación entre el nuevo clasicismo, la estética intelectualista y su vertiente formal en el constructivismo musical. El crítico citaba también las palabras de Salazar: “Ravel es la sensibilidad hecha inteligencia”. Y se refería a la *Sonata para violín y piano*, presentada en la Residencia de Estudiantes, como ejemplo de arte “planeado”, pero nunca exento de emoción. Nietzsche y Ortega eran para él referentes en el papel social de este arte nuevo, también en lo terminológico pues Mantecón señalaba el “perfil” de la idea, del que habló Ortega:

[...] En los otros grandes músicos de ahora los valores intelectuales no son tan puros, y mézclanse en ellos la pasión o el gesto apasionado [...]. La música de Ravel ha llegado en esta su última etapa a una agudeza, a una intención tan limpia de superabundancias que sólo le queda el perfil [...] la música se hace autógrafa, rehuye toda comunicatividad, toda cordialidad [...] en su soberana actitud egoísta [...], pero si nos acercamos a ella despacio, sonidos que se enhebran en

guerra, una imitación superficial de lo sucedido en Europa. OLARIAGA, Luis: “Sobre las últimas generaciones intelectuales”, *El Sol*, 14 de julio de 1926.

³⁵⁹ SALAZAR, Adolfo: “Mauricio Ravel y *Daphnis et Chloé*” en *Andrómeda*....

³⁶⁰ BAL Y GAY, Jesús: “Lecciones de corrección”, *El Pueblo Gallego*, 5 de mayo 1925, y BAL Y GAY, Jesús: “El vaso que hierve”, *El Pueblo Gallego*, 10 de mayo de 1925.

³⁶¹ BAL Y GAY, Jesús: “Peregrinación al margen”, *Alfar*, abril de 1926, núm. 57, pp. 16-17.

³⁶² DURAN Y VENTOSA, Lluís: “Balanc de un quarte de sigle”, *La Revista*, septiembre de 1925.

lógica constructiva admirable, rotunda y precisa necesidad [...], música para todos y para nadie. Esta frase nietzscheana parece una máxima clásica [...] El autor, al hacer la historia de sus pasiones, la hace objetiva, que tiene su enteroscopia en el mundo sensible. Para nadie, porque ha sido deshumanizada, téngase siempre en cuenta la posición romántica si se quiere comprender bien esta frase de Ortega y Gasset³⁶³.

Al año siguiente Ferran i Mayoral, crítico catalán que escribía en *La Veu de Catalunya* y en *La Revista Musical Catalana*, explicaba en una conferencia la necesidad de una música inteligente, contraponiéndola a la inspiración como mito romántico³⁶⁴. Esta perspectiva era no obstante distinta a algunas actitudes de vanguardia encontradas en Madrid, pues Ferran criticaba el surrealismo y reclamaba un sentido clásico tradicional, mientras que otros críticos vieron el surrealismo como estado clásico. Declaraba abiertamente que su intención era ofrecer una explicación clásica a los conceptos de inspiración, sentimiento y emoción. Reclamaba la música en el sentido renacentista, sometida a normas, a reglas: “El arte es contemplación, ordenación, arquitecturización de formas”. Los ejemplos eran Strawinsky, “que consigue bellas formas mediante arquitecturas de otros tiempos”, Honneger, Schoenberg³⁶⁵ y Falla. Estos comentarios estaban acompañados de la crítica al mero popularismo, resaltando que “en los últimos años, en toda Europa, ha habido una tendencia interesante. Las melodías populares han estado consideradas fuera de todo interés sentimental, pintoresco o étnico, como pura materia musical, que ofrece fenómenos, relaciones, formas a estudiar, materia de estudios y experimentaciones puramente técnicos y expresivos”³⁶⁶. Implícitos estaban los valores de universalidad estética. El artículo se encuadraba en el marco de la polémica entre Ferran i Mayoral y Pujol sobre la inteligencia en el arte, y fue publicado también en *Vibracions*, revista editada por la sala Mozart de Barcelona³⁶⁷.

Estos criterios prevalecieron en los años treinta. Strawinsky, con su visita en 1933, confirmaba las palabras de Mantecón sobre la aspiración a una música intelectual no exenta de emoción³⁶⁸. El músico ruso utilizaba el tradicionalismo con el fin de vincularlo al “perfil de época” –según la terminología orteguiana– mediante la combinación de “impulso, sentimiento, fría y clara intelección”. El criterio de Mantecón respondía al momento estético en el que se diluía la dicotomía clasicismo-romanticismo, se socializaba el arte y se reflexionaba sobre sus posibilidades tras el mito del arte nuevo. Incluía, por otra parte, una reflexión sobre el neoclasicismo strawinskyano definiéndolo como clasicismo moderno:

Tradicionalismo de todas las tradiciones con voluntad de vincularlo al perfil de época [...]. ¿qué otra cosa es la vida? Impulso, sentimiento fría y clara intelección. De ahí le viene a la música de Strawinsky esa profunda persuasión, pero también ese desasosiego, ese ir y volver que hace germinar en nuestra conciencia semillas de inquietud, de insatisfacción [...] si apelamos a lo

³⁶³ JUAN DEL BREZO: “Mauricio Ravel en la Residencia de Estudiantes”, *La Voz*, 24 de noviembre de 1928.

³⁶⁴ FERRAN I MAYORAL: “La musica i la inteligencia”, *Revista Musical Catalana*, 1 de junio de 1929, pp. 22-28.

³⁶⁵ El término “intelectual” se aplicó por otra parte en algunos casos a la música de Schoenberg con su significado opuesto de “romántico”, complicado, etc, desde la posición de juzgarla negativamente. BAL Y GAY, Jesús: “Beethoven en 1927”, *El Pueblo Gallego*, el 29 de marzo de 1927.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ FERRAN I MAYORAL: “La musica i la inteligencia”, *Vibracions*, núm. 1, julio de 1929, pp. 4-9.

³⁶⁸ JUAN DEL BREZO: “Conciertos en la Residencia de Estudiantes y en el Capitol con la Sinfónica. Igor Strawinsky, en España”, *La Voz*, 23 de noviembre de 1933.

específicamente humano, todos pueden dirigir sus miradas allá a la caverna [...] estos y los otros. En su torno aprendió el hombre a ser humano[...] a perseguir lo nuevo, pero el mirar hacia atrás, hacia lo pasado, no le quita a Strawinsky la conciencia de su actualidad, del ahora en que se mueve [...] [cita el *Beso del Hada*, el *Concierto en Re* y la *Suite italiana*], nos haga sentirnos liberados ante obras como *Petrouchka* o la *Historia del soldado* [...] se mueven en la holgura de su honda intuición, desligada de prejuicios estéticos pretéritos [...]. Se nos antojan más auténticas. En ellas corre la intención genial, sin el bocado de los estilos, sin las riendas historicistas, tensas³⁶⁹.

Ricardo Viñes escribía por estos años unos epitafios a Debussy, Ravel y Satie titulados *Tres Aristócratas del sonido*. El título unía el sentido intelectualista al de depuración presente en la poética neoclasicista, y rechazaba, en contra del sentimiento general, un afán de democratización de la música que consideraba vulgar, frente al buen gusto de los tres músicos³⁷⁰.

Con otras connotaciones e implicaciones sociales y políticas, el clasicismo seguiría siendo intelectualista en los años cuarenta. Así, se consideraba como cualidad intrínseca por parte de algunos autores que retomaban valores novecentistas: “brotes de clasicismo tenemos cada medio siglo, aproximadamente, desde Rafael para acá [...] el clasicismo moderno tendría que ser intelectual porque el intelectualismo es un rasgo del signo contemporáneo”³⁷¹.

La realización formal de la inteligencia clásica

El ensamblaje, la construcción de un nuevo objeto, fue un rasgo común a todo el arte moderno, como explica Adorno en su *Teoría Estética*³⁷². No obstante se puede afirmar que lo constructivo, o el ideal constructivista, fue un aspecto muy recurrente en la creación de después de la Primera Guerra Mundial, como símbolo de esa necesidad de reconstrucción y afianzamiento. La arquitectura, considerada el arte más puro de todos, se convirtió en una metáfora utilizada por los discursos artísticos³⁷³. La identificación sinestésica entre arquitectura y música procedía no obstante de Paul Valéry, viniendo a constituir otra de las reminiscencias del simbolismo.

Ese ideal constructivo adquirió especial fuerza en el neoclasicismo. Tomás Marco observa que frente al dominio de la expresión, con el neoclasicismo se erige “la construcción, la simplificación y la funcionalización”³⁷⁴. Ello se alió a la necesidad de buscar modelos anteriores, con la consiguiente diacronía pasado–presente: “no es que el neoclasicismo use elementos clasicistas o barrocos sino que su esencia es la búsqueda, en un pasado amplio, de elementos, generalmente constructivos, que vivifiquen la música del presente”³⁷⁵. Esta idea formaba parte de la idiosincrasia de la

³⁶⁹ *Historia del Soldado* no se presentaría en España en público hasta el 30 de octubre de 1932, en el Coliseo España de Sevilla, con traducción española del texto por Rafael Alberti y en 1933 en la Residencia de Estudiantes. *Ibidem*.

³⁷⁰ VIÑES, Ricardo: *Tres aristócratas del sonido. Semblanzas de Claude Debussy, Erik Satie y Maurice Ravel*. Buenos Aires, 1934.

³⁷¹ MORENO VILLA: “El clasicismo intelectual”, *Novedades*, 29 de mayo de 1949, p. 481.

³⁷² ADORNO, Theodor Wiesengrund: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 80-82.

³⁷³ SILVER, Kenneth E.: *Esprit de corps. Vers le retour a l'ordre : the art of the Parisian avantgarde and the first World war, 1914-1925*, p. 177.

³⁷⁴ MARCO, Tomás: *Op. cit.*, pp. 119-122.

³⁷⁵ *Ibidem*.

crítica musical francesa y de su concepción de la música nueva³⁷⁶. Ese *constructivismo* francés era por otra parte una extrapolación nacionalista de la idea de construcción procedente de Alemania y tamizada por los criterios de claridad, serenidad y clasicismo como idiosincráticos de Francia³⁷⁷.

La categoría intelectual de lo clásico era el sostén de ese valor constructivo. Esta idea era también defendida por Strawinsky:

El fenómeno de la música nos es dado con el único fin de constituir un orden en las cosas, en primer término, un orden entre el hombre y el tiempo. Por consiguiente, para ser realizada exige necesariamente una *construcción*. Una vez la construcción hecha y alcanzado el orden, todo está dicho. Sería inútil buscar o pedir otra cosa. Precisamente esta construcción, este orden alcanzado produce en nosotros una emoción de un carácter muy especial, que no tiene nada de común con nuestras sensaciones corrientes y nuestras reacciones debidas a las impresiones de la vida cotidiana. No se podrá precisar mejor la sensación producida por la música que identificándola con la que provoca en nosotros la contemplación del juego de las formas arquitectónicas. Goethe lo comprendía bien al decir que la arquitectura es una música petrificada³⁷⁸.

En la *Poética Musical* Strawinsky otorga suma importancia a la melodía, siempre como elemento constructivo que debía conservar su jerarquía en la cima de los elementos que componen la música, así como al ritmo, teniendo en cuenta su idea sobre la relación entre tiempo y discurso musical, y el proceso formal.

También en España las nuevas tendencias artísticas, desde el postimpresionismo a Le Corbusier³⁷⁹, canalizaron, sobre todo a partir del cubismo, la visión arquitectónica de la música en la que en muchos casos se resaltaba su concepción clásica, especialmente desde el Novecentismo. Encontramos ejemplos de ello en las revistas *Proa*, *Alfar* y la relevante *Revista de Occidente*.

En 1924 Brandan Caraffa, uno de los fundadores de *Proa*, escribía sobre la importancia de la emoción pura en la música a través de lo conceptual, citando a Benedetto Croce y a d'Ors, y afirmaba que existía “la necesidad de una música en la que se pudiera vivir como en una casa”³⁸⁰.

Rafael Alberti también destacaba el valor arquitectónico de la pintura, comentando la obra de Vázquez Díaz, como ejemplo de nuevo clasicismo:

Nuestro impresionismo vulgar, inanimado y chato, muere, tal vez para siempre, ante la nueva forma constructiva [...] hoy, en las nubes de Daniel Vázquez Díaz, como los ángeles en las de Poussin, pueden, si quieren, aterrizar los aeroplanos, son nubes de granito [...] se ordena, se compone la naturaleza, buscando el ritmo de cada cosa [...]. Para muchos, la nueva forma constructiva es el camino real que ha de llevarnos a la inmensa pradera donde pacen los ríos de las más puras tradiciones el arte. Por ella, entroncaremos otra vez con la gran pintura de los museos³⁸¹.

³⁷⁶ LANDORMY, Paul: “La musique de l’avenir”, *Mercure de France*, núm. 376, año 24, vol. 1, 16 de febrero de 1913.

³⁷⁷ De ahí venía una lectura determinada de Bach y de su repercusión en los nuevos músicos franceses: ALOYS-MOOSER, R.: “Arthur Honegger. Pastorale d’été Prelude pour la tempête de Shakespeare”, *Musique*, 20 de enero de 1925, en: ALOYS-MOOSER, R.: *Regards sur la musique contemporaine (1921-1946)*, Collection Musiciens et ses oeuvres, Lausanne, Librairie F. Rouge & Cie, 1946.

³⁷⁸ STRAWINSKY, Igor: *Crónicas...*, p. 113.

³⁷⁹ Bal y Gay escribió sobre él en 1928, sobre arquitectura racional, mediterránea, y clásica, al igual que Farran y Mayoral en la *Veu de Catalunya*. Asimismo, la estancia de Walter Gropius en la Residencia de Estudiantes en 1930 se reflejó en las principales publicaciones.

³⁸⁰ CARAFFA, Brandan: “Estética viva”, *Proa*, núm. 1, 1924.

³⁸¹ ALBERTI, Rafael: “Los paisajes de Vázquez Díaz”, *Alfar*, núm. 42, vol. 6, julio de 1924, pp. 8-11.

El mismo Salazar utilizaría en estos años la alusión al cubismo clasicista de Vázquez Díaz como ejemplo de lo constructivo como valor musical: “Componer debería definirse en música, tanto como en pintura, al trabajo de disponer las partes desde el punto de vista del todo. [...] Si la composición, desde el punto de vista de la significación de los componentes es un asunto de categoría intelectual, esa otra perspectiva de sus cualidades sensuales, sería, en pintura, algo semejante a lo que en música es la orquestación, esto es, una composición de timbres”³⁸².

La discusión sobre el nuevo clasicismo gravitaba en torno al valor arquitectónico - constructivo. Construir implicaba no imitar, no hacer *pastiche*, tener *estilo*, como explicaba Juan Gris, en cuyo texto aparecen cuestiones coincidentes en el pensamiento musical:

Toda arquitectura es una construcción, mientras que no toda construcción es una arquitectura [...] El estilo no es más que el perfecto equilibrio entre la estética y la técnica. Algunos artistas de gran envergadura han carecido de estilo por escoger mal sus asuntos [...]; en los periodos de arte más decadentes hay hipertrofia de la técnica en detrimento de la estética. No hay elección y los elementos más heteróclitos abundan en las producciones. Los *pasticheurs* imitan los aspectos conocidos de las obras pretéritas sin penetrar su estética ni los grandes medios de su ordenación. Pues ninguna obra llamada a ser clásica puede poseer un aspecto semejante a las obras clásicas que le han precedido³⁸³



Juan Gris. *Naturaleza Muerta*, 1924. Ilustración para GRIS, Juan: “De las posibilidades de la pintura”, *Alfar*, núm. 43, septiembre de 1924, p. 25.

Moreno Villa participaba de la misma opinión:

Hago esta digresión porque una corriente bastante poderosa de neoclasicismo, existente hoy sin duda, sirve de base a algunos para embrollarlo todo, clasicismo, academicismo, pasado y actualidad. Y no se trata de un movimiento regresivo, sino de la evolución pro-forma que se inicia con Cézanne y con el cubismo. En el fondo lo que hay es abandono de la mancha por lo definido y abandono de lo dinámico y vital por lo reposado y frío³⁸⁴.

³⁸² SALAZAR, Adolfo: “Consideraciones de un músico acerca de un pintor. La pintura de Daniel Vázquez Díaz”..., pp. 242-246.

³⁸³ GRIS, Juan: “De las posibilidades de la pintura”, *Alfar*, núm. 43, septiembre de 1924, pp. 24-30.

³⁸⁴ MORENO VILLA, José: “Nuevos artistas. Primera exposición de la Sociedad de artistas ibéricos”, *Revista de Occidente*, núm. 25, año 3, julio de 1925, pp. 80- 91.

La crítica francesa continuaría desarrollando estas ideas en los años siguientes, especialmente con las nociones introducidas por Ozenfant, Gleizes y Metzinger. Coeuroy hablaba de construcción pura en Picasso y Strawinsky³⁸⁵ y del cubismo como resultado de una reacción ante el impresionismo que derivaría en actitudes constructivas de diversa índole: neoplasticismo, constructivismo, purismo³⁸⁶. El reflejo musical modélico por antonomasia era Bach.

En España las alusiones a la idea de música pura así como a los criterios de objetividad, depuración y concreción de la forma entrañaron referencias a la importancia de los elementos constructivos, propios de la música, en la identificación entre forma y contenido. Esto llevó consigo muchas veces de forma sobrentendida o explícita la importancia de tonalidad y complejo tonal, y de la melodía y el timbre. Es necesario detenerse en ello, especialmente cuando se manifiesta en un rumbo similar al de los escritos de Strawinsky, y en muchos casos la crítica se refiere a sus obras, o establece similitudes con ellas en el comentario a otros compositores extranjeros y españoles.

Messing considera que *el Octeto* fue interpretado por la crítica francesa como música objetiva, constructiva, y de ahí viene la posterior asociación de Strawinsky con estos rasgos³⁸⁷. Falla recibió influencia del *Octeto* y de otras obras de cámara que conoció en París. Los aspectos de construcción, de juego de texturas y formas y estructuras contrapuntísticas le impresionaron, y transmitiría estos criterios en España a través de escritos y composiciones.

La importancia de la construcción sonora y rítmica en el sentido strawinskyano: “El arte es constructivo por esencia. La revolución implica ruptura de equilibrio”³⁸⁸, se planteó en la crítica musical española de los años veinte como proceso estilístico paralelo a la idea de música pura. Carlos Bosch trata esta cuestión en una de sus críticas en el año 1921. Describe la conciencia de un momento de tránsito que liga a la aparición de la figura de Strawinsky y su visión de la música. Bosch aludía a las ideas de Strawinsky en estos años ensalzando precisamente esa valoración de los elementos constructivos en la música³⁸⁹.

Cubismo, surrealismo y música

Cuando Salazar daba noticia en 1919 de los nuevos músicos franceses atribuía a Poulenc y a otros músicos del Grupo de los Seis la cualidad de “la construcción”, siendo clasicistas en la manera en que lo fue Cézanne, señalando que “gran parte del movimiento musical actual tiende hacia esa perfección de forma y equilibrio arquitectural”³⁹⁰. La alusión a Cézanne, como hemos visto, no fue entonces aislada, y esa comparación de la música con el lado formal y clasicista del postimpresionismo pictórico y primer cubismo, común al noucentismo, pervivió durante muchos años en

³⁸⁵ COEUROY, André: “Picasso and Strawinsky”, *Modern Music*, núm. 2, vol. 5, febrero de 1926, pp. 3-8.

³⁸⁶ COEUROY, André: “La peinture. L’esprit d’après la guerre dans les lettres et les arts”, *La Revue de France*, 15 de julio de 1928.

³⁸⁷ MESSING, Scott: *Op. cit.*, pp. 131-135.

³⁸⁸ CHRISTOFORIDIS, Michael: *Op. cit.*, p. 190.

³⁸⁹ BOSCH, Carlos: “Música”, *Cosmópolis*, marzo de 1921.

³⁹⁰ SALAZAR, Adolfo: “Los nuevos músicos de Francia...!.

el lenguaje crítico cuando se aludía a las cualidades arquitectónicas de la música. Así, por ejemplo, en una de sus críticas sobre un concierto en el que se interpretaron obras de Beethoven y Strawinsky, y comentando el devenir de la “música actual”, Salazar afirmaba:

Pura belleza acústica y estricta musicalidad, lejos de todo lo que en la música no sea netamente sonoro. Evitación sistemática de los principios clásicos de similitud de timbre, ritmo y armonía, para entrar en un nuevo equilibrio entre los factores elegidos. A la semejanza clásica se opone aquí el contraste. Y se obtiene el equilibrio por la mutua relación de los elementos sonoros y no por su dependencia de un principio temático. El tema es excusa para presentar otros datos, como los cachivaches y frutos que Cézanne pintaba, no por ellos, sino como sostén y armadura de sus conceptos plásticos.[...] Equilibrio en la ponderación del sonido, como densidad, y como relación y contraste de timbre³⁹¹.

Este mismo autor constataba que la construcción era un rasgo estético omnipresente en los discursos artísticos de comienzos de los años veinte, y ligaba su importancia al neoclasicismo, relacionándolo con el cubismo:

El principio arquitectónico de la construcción, que sigue siendo en esencia la misma cosa que el equilibrio, difiere de éste en lo que va de la ciencia, del método reposado y calculador, a la emocionante intuición [...] Es cosa de la que se habla hoy a cada minuto [...]. Me parece bastante claro que todo el juego entre la impresión y la construcción depende de las relaciones interdependientes del tema con el objeto [...], por eso el exceso en lo primero lleva a la academia, después de pasar por el equinoccio del clasicismo, mientras que el exceso de lo segundo lleva a lo deshecho del impresionismo [...]. La reacción de Manet pertenece a ese primer aspecto tanto como la de Cézanne contra el segundo. [...] El hacer de los volúmenes una cuestión general, como Cézanne, es una definición del cubismo. Y conserva aún tres principios tradicionales: arquitectura, valores y volúmenes [...]. Si la composición, desde el punto de vista de la significación de los componentes es un asunto de categoría intelectual [...], esa otra perspectiva de sus cualidades sensuales, sería en pintura, algo semejante a lo que en música es orquestación³⁹².

El nuevo equilibrio clásico que transforma esos elementos sonoros y rítmicos tenía en Salazar también un fondo constructivista, desde una concepción plástica a través del cubismo cézanniano, muy parecido al que Strawinsky manifestara en los textos que hemos visto. Parece que el cubismo se infiltró en las perspectivas de análisis de nuestros críticos, periclitado a veces en el estereotipo de lo clásico a través de alusiones a Cézanne y Picasso³⁹³.

Las veleidades de Strawinsky, ¿son una consecuencia de las inquietudes de Picasso, por ejemplo, inquietudes que van desde el más exaltado cubismo, geometrismo, hasta el más pausado academicismo, hasta Ingres [...] No lo sé, pero me imagino que en su apologética de Tchaikowsky, después del XVIII italiano y ahora del XVIII y XIX francés, no deben andar muy lejos las influencias morales de este gran español de París³⁹⁴.

³⁹¹ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Beethoven y Strawinsky en el cuarteto Budapest”, *El Sol*, 5 de marzo de 1923.

³⁹² SALAZAR, Adolfo: “Hojas sueltas: De Ingres a Picasso”, *Índice*, núm. 2, 1921, pp. 31-35.

³⁹³ JUAN DEL BREZO: Mantecón percibe, aunque dentro de una actitud crítica y de rechazo hacia *Apollon Musagète*, una influencia de Picasso y del cubismo clásico en los criterios compositivos de Strawinsky. En: JUAN DEL BREZO: “Concierto de la Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 9 de abril de 1929.

³⁹⁴ JUAN DEL BREZO: “Apollon Musagete”, *La Voz*, 9 de abril de 1929

Estas ideas pervivieron en la mayor parte de la crítica española de los años veinte. En 1922 Rogelio Villar, en su ensayo *Orientaciones Musicales*, veía como rasgos de la evolución musical la necesidad de claridad en la música, el sentido de las proporciones y el odio a lo indefinido y lo abstracto, además del gusto por “los contornos determinados y precisos”, en el mismo sentido que Salazar pero con un trasfondo romántico, ya que el arte era “instinto, emoción y sentimiento” y su análisis partía de la percepción de un cambio en el arte musical, de la misma manera que manifestara Bosch³⁹⁵. Equilibrio y construcción como los había explicado Salazar eran síntomas de “clasicismo constructivo”:

El justo equilibrio entre razón y belleza, equilibrio difícil de lograr por un artista de nuestra época en que se busca la originalidad y la personalidad en el descoyuntamiento y la expresión de lo objetivo [...]. Ernesto Halffter razona su producción en una línea clásica, línea de construcción sin la cual la obra ha de venir forzosamente abajo. Pero sobre esa línea estructural, la expresión más sincera, más bella y más moderna... eleva un sólido edificio musical [...]. Ernesto Halffter, desde sus primeras obras, ha tenido este vivo anhelo de clasicismo constructivo, único, que de la mano de su talento musical podrían llevarle a la perfección hoy obtenida [...]³⁹⁶.

La visita de Strawinsky a Barcelona en 1924 dejaba testimonio de su ideario estético en la revista Musical Catalana:

La música se escucha y a través del oído es por donde se estudia el juego de los volúmenes y la arquitectura de los sonidos y los timbres. La emoción se debe encontrar en el material musical por sí mismo. Le diré: no quisiera estar encasillado ni llevar una medalla con la inscripción “Yo soy un músico objetivo”. Sin embargo, soy más bien objetivo que subjetivo, más bien constructivo que lírico. Yo presento al auditorio objetos musicales, me oculto detrás de la obra hasta me retiro, el público se pone en contacto con esos objetos, con esos hechos y siente emoción o no la siente³⁹⁷.

Ese mismo año Salazar se refería a *El Retablo de Maese Pedro* como la representación del objeto nuevo construido, a base de “engranajes” en los que se disolvía el tema tradicional³⁹⁸, comparándolo con la *Historia del Soldado* y haciendo una metáfora del objeto construido con las clavijas del clave, transmitiendo un enfoque parecido al de muchas críticas sobre cuadros cubistas. Ese criterio continuaría con el *Concerto*, cuya elaboración representaba para Salazar el “camino de liberación revolucionario” en Falla: “Valiente y decidido, rompe el contacto con el arte del siglo. Dada la necesidad específica, natural, de una construcción, de una arquitectura para su obra, marchó en directo al reservorio neutro, por decirlo así de la forma clásica”³⁹⁹. La recurrencia a las formas clásicas respondía para Salazar a una necesidad de recursos constructivos para la obra musical, como procedimientos válidos en cualquier época, destacando de nuevo el concepto de lo clásico como estado estético que equiparaba espíritu artístico y “estilo”, y por otro lado el carácter formalista del nuevo clasicismo.

³⁹⁵ VILLAR, Rogelio: *Orientaciones musicales. Crítica y estética*, Madrid, Antonio Matamala, 1922.

³⁹⁶ XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe: “Ernesto Halffter y su primer cuarteto”, (*Cádiz*) *Cultura Musical*, 30 de abril de 1928.

³⁹⁷ SALVAT, Joan: “Strawinsky a Barcelona”, *Revista Musical Catalana*, 21, 1924, p. 88.

³⁹⁸ SALAZAR, Adolfo: “Estreno del Retablo”, *El Sol*, 29 de marzo de 1924.

³⁹⁹ SALAZAR, Adolfo: “Manuel de Falla”, *La Música contemporánea en España*, Madrid, Ediciones La Nave, 1930, p. 180. Publicado originalmente en: SALAZAR: “Consideraciones sobre el iberismo, las nuevas formas de expresión en la música contemporánea española”, *La Razón*, 7 de diciembre de 1927.

Bal y Gay hablaba en 1924 de *El Retablo* resaltando sus cualidades plásticas y con alusiones que remitían a un *collage* cubista. “Reconstrucción moderna en música plástica de un asunto y un ambiente “plásticos” [...], talladas personas y muñecos en una recia y quemada madera de tonos grises”. En este texto los aspectos cubistas remitían a un “Manuel de Falla fuerte y exquisito, un tanto verlainiano y socrático, nos ha hecho oír su obra de luz, de armonía y de aroma exquisita y sanas”⁴⁰⁰. La música de Strawinsky también era descrita por Bal en este mismo texto como ejemplo de música plástica, siendo comparada con las de Picasso y Falla.

Como en muchos otros aspectos, en la segunda mitad de los veinte se cuestiona lo constructivo, abogándose por la necesidad de una música equilibrada entre inspiración y técnica. El fondo “geometrizable” de los años veinte no continuaría con la misma intensidad en las referencias al acercarse la década de los treinta. Los intentos de desvinculación de una música sumamente abstracta, reflejados sobre todo en críticas a compositores extranjeros⁴⁰¹, se aplicaron también a los compositores madrileños. Los criterios estilísticos del clasicismo se abrían a la influencia ideológica de nuevas corrientes como el surrealismo. Sin embargo, el arte seguía necesitando de la construcción:

Afirmar lo nuevo, o afirmarlo con sentido nuevo. Evidentemente nadie que haya pasado por el hemisferio borrascoso de las disoluciones 1900-1920 puede volver a reintegrar sus actividades mentales a la labor normal de las pasadas tradiciones [...]. El Superrealismo es una estética afirmativa, ya no cabe extraviarse por entre las ruinas de los clasicismos, cada vez se siente más el anhelo de continuar, no de retornar [...]. Andre Breton ha direccionado directamente el problema: su manifiesto no es esencialmente expositivo, sino auténticamente constructivo, rigurosamente y preceptivamente⁴⁰².

Arconada veía en 1926 el valor constructivo de la música moderna como un proceso de desarrollo desde el impresionismo, en un proceso paralelo al cubismo clasicista desde Cézanne, continuando con las ideas de principio de la década en esa relación:

En música, después de Debussy se plantea el mismo problema que en pintura después de los impresionistas: la construcción. En música acaso con más insistencia, con más imperiosidad. Los impresionistas no son anticonstructivos, ellos dejan en esbozo una idea constructora [...] este esbozo representa la posibilidad de resolver las ecuaciones que los dejaron hincadas [...] frente a los cubistas, que propugnaban por una construcción más abstracta y pura, han desarrollado sus actividades un grupo de pintores que han recogido del Impresionismo su despuntamiento de construcción [...] desarrollando aquel atisbo formal [...] que si unos pintores han saltado desde Cézanne al cubo, otros no han necesitado de un salto tan peligroso, han saltado desde Cézanne a la robustez de la forma, que sin ser arquitectura cúbica, era ya, indiscutiblemente arquitectura. En música por el contrario, la forma estaba ya liquidada, deshilada [...]. Debussy se perdió en exploraciones atmosféricas [...] ¿qué cabía construir con la blandura de su música? Nada⁴⁰³.

⁴⁰⁰ BAL Y GAY, Jesús: “Crisol: música, trilateral”, *Ronsel*, núm. 2, 1925 pp. 17-18.

⁴⁰¹ SALAZAR, Adolfo: “Apuntes para una geografía musical de Francia”....

⁴⁰² ARCONADA, César M.: “El Superrealismo Musical”, *Alfar*, febrero de 1925. Su noción del manifiesto “constructivo” de Bretón tiene que ver con la concepción de la *crítica constructiva* que otros autores señalaban como signo del momento: Guillermo de Torre en *Literaturas Europeas de Vanguardia* comenta que la nueva crítica, que entendida como elemento constructivo, “ha de ser afirmativa”. Y Adolfo Salazar escribe en *El Sol*, “Crítica formalista y crítica significativa”, 14 de marzo de 1925, afirmando que la crítica ha de superar el eclecticismo y ha de proponerse como un arte constructor.

⁴⁰³ ARCONADA, *En torno a Debussy...*, p. 83.

Marius Reguant, crítico catalán, explicaba en 1929 en *Fruicions*, revista de la Asociación Obrera de Concierdos, que existía una afinidad entre la música y las matemáticas (el referente era Casella), pero que no se podía admitir sólo “constructivismo, que aparece en las obras actuales con desmesura”, sino “el equilibrio perfecto entre inspiración del genio y el problema matemático”, representado por Bach⁴⁰⁴.

Poco espacio tuvieron compositores alemanes en estas ideas, sin embargo Hindemith sí fue citado como ejemplo de compositor arquitectónico en una cierta crítica al rechazo de la música alemana. Hindemith representaba un abigarramiento y un contrapunto constructivo nada neoclásico, sino romántico, (empero en ninguna crítica se habló de neoclasicismo en torno a él) contrapuesto a la claridad de la construcción en los compositores franceses⁴⁰⁵.

Entre otros compositores Bartók sí fue analizado desde este punto de vista por Salazar y Mantecón. Sus cuartetos⁴⁰⁶, presentados en Madrid en 1928 y 1936, suscitaban los mismos conceptos sobre forma, construcción, objetividad, música pura y clasicismo:

En la escritura Bartók huye de la polifonía abigarrada. La claridad y la potencia ganan mucho con ello. Lo que Bartók prefiere en esta combinación es la capacidad y volumen sonoro de las grandes estructuras en acordes [...], robustas columnas entre las cuales corren motivos breves. [...] Como el arabesco de las metopas de una arquitectura clásica⁴⁰⁷.

Los valores constructivos también fueron destacados en las obras de los compositores del Grupo de los Seis, que seguían visitando la Residencia de Estudiantes en el inicio de los años treinta. Tanto Milhaud como Poulenc dieron conferencias-conciertos en la Residencia de Estudiantes entre 1929 y 1930. Del primero de ellos se resaltaba la solidez “estructural” y cierta profundidad de volumen⁴⁰⁸, y del segundo plenitud arquitectónica y fuerza en las *Marchas militares* y el *Concierto campestre*.

Carlos Bosch, en su ensayo *En las cataratas de lo Barroco* (1932), describía el clasicismo mediante una comparación simbólica entre la música y la arquitectura. Aún enraizado en valores noucentistas, aludiendo a la obra de d'Ors -*Lo Barroco*-, comparaba el cuarteto y la orquesta clásica con la arquitectura de un palacio, así como la catedral con la polifonía contrapuntística, confirmando la vertiente constructivista del concepto de clasicismo. Aunque su ensayo mostraba argumentos fuera de la realidad musical, artística y crítica de ese momento, mostraba la asociación entre arquitectura y música que se había impuesto generalizadamente desde el Novecentismo:

⁴⁰⁴ REGNANT, Marius: “De la inspiración musical”, *Fruicions*, núm. 25, abril de 1929, pp. 53-54. La comparación de los nuevos músicos italianos con Bach no se limitó a Casella, se comparaba también a Respighi con Bach: AZNAR, Miedes: Los modernos italianos: Ottorino Respighi”, *Boletín Musical*, núm. 24, marzo de 1930, pp. 1-2.

⁴⁰⁵ JUAN DEL BREZO: “Huberman, en la Asociación de Cultura Musical”, *La Voz*, 26 de enero de 1929. Sobre la audición de la sonata para violín, estrenada el 25 de enero de 1929.

⁴⁰⁶ El *Cuarteto Budapest* ya había presentado el Cuarteto op. 7 en 1923 en la Sociedad de Cultura Musical. Salazar se refirió a la obra como ejemplo de “horizontalidad”, constructivismo, y referencia a la polifonía de Bach. SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Bartók y Debussy en el Cuarteto Budapest. Incultura y hostilidad”, *El Sol*, 14 de marzo de 1923.

⁴⁰⁷ SALAZAR, Adolfo: “Los cuartetos de Bartók”, *El Sol*, 2 de marzo de 1928.

⁴⁰⁸ “Músicos franceses en la Residencia: Darius Milhaud”, *Revista de la Residencia de Estudiantes*, núm. 3, año 4, febrero de 1933.

El clasicismo espléndido como frondoso acogimiento de aire libre, pero consecuente con la lógica genérica, responde, no ya a un ordenamiento necesario de la forma artística, sino a lo más estricto de las tradiciones reglas, por cuanto no vale describirle a la infinitud de la naturaleza, por donde campa Wagner, junto a sus góticos edificios de medievales ruinas y templos de la mística heterodoxia ni a la caprichosa definición de jardín romántico... [...] El parque es recortado, alineado, equilibrado en sus claras proporciones de planos y perspectivas, separadas en las partes de su unidad. Es Mozart hasta en sus óperas⁴⁰⁹.

La publicación de un artículo titulado *Langage et musique*, de Paul Bekker, que analizaba el desarrollo de la música instrumental asociándolo a los valores constructivos⁴¹⁰, influiría en el análisis de Salazar, el cual resumía muy bien la cuestión de clasicismo, constructivismo y cubismo, conceptos y tendencias que se habían imbricado en el arte nuevo, asociándose a la caída del impresionismo. Sus palabras en 1935 resumen bien los factores que confluyeron en el aspecto constructivo e intelectual del neoclasicismo.

Strawinsky prefiere que se le estime como ingeniero o arquitecto mejor que como “artista”. [...] El verbo construir tiene para Picasso y Strawinsky tan fundamental importancia [...] cuando la fuerza disolvente del impresionismo terminó por agitarse a sí misma, los músicos, tanto como los pintores jóvenes, se encontraron con que los dos hombres más grandes de su tiempo eran máximos constructores. Su asombro se condensó en una sola palabra: “clasicismo”. Pero Strawinsky y Picasso no son más clásicos ahora ni más salvajes antes. Simple efecto de óptica. Elemental engaño ante el vestido adoptado. Confusión entre la dirección y el sentido. Pues que la geometría no es solamente plástica de líneas, sino agudo cómputo de valores⁴¹¹.

Vicente Salas Viu abordaba la cuestión desde la misma posición, teniendo en cuenta además su conocimiento de la publicación de *Crónicas de mi vida* en 1935. El paralelismo Strawinsky-Picasso se debía al interés de ambos por la línea pura y la construcción, el aspecto formal. Strawinsky de 1920 a 1935 había contribuido en lo material, en una orquesta que mostraba agudos “entrantes y salientes”, al triunfo del orden y de la inteligencia sobre la divagación y la arbitrariedad. Strawinsky “quiere para su música un riguroso orden arquitectónico”⁴¹².

Referentes constructivos de la música: Barroco y Preclasicismo. Bach y Ravel.

Las nociones de arquitectura y construcción, la idea de los bloques, de los planos, las afinidades con el cubismo, etc, aplicadas a la música, señalan en último término una relación con el estilo barroco y preclásico, al destacarse las cualidades contrapuntísticas y la música de Bach, fundamentalmente.

La dicotomía planteada por d’Ors entre Barroco y Clasicismo en la perspectiva del Noucentisme ya no tuvo cabida en el pensamiento del periodo aquí estudiado.

El clasicismo se conformaba también, como decimos, por valores barrocos en un nivel teórico, si bien por supuesto las referencias implícitas en las obras acudían en muchos casos al Preclasicismo. Un ejemplo de ello es la siguiente crítica sobre

⁴⁰⁹ BOSCH, Carlos: *En las cataratas de lo Barroco*, Madrid, Espasa Calpe, 1932.

⁴¹⁰ BEKKER, Paul: “Langage et musique”, *La Revue Musicale*, julio-agosto de 1934, pp. 83-88.

⁴¹¹ SALAZAR, Adolfo: *La música actual en Europa y sus problemas. Medio siglo después de la muerte de Wagner*. Madrid, Editor J. M^a Llagues, 1935, p. 405.

⁴¹² SALAS VIU, Vicente: “Strawinsky un ahora de Europa”, *Cruz y Raya*, núm. 26, vol. 9, mayo de 1935. Y SALAS VIU, Vicente: “La Materia sonora, Beethoven y Strawinsky”, *Cruz y Raya*, núm. 39, junio de 1936, pp. 43-64.

Respighi, que incluía el estilo barroco en el análisis de la vanguardia desde el futurismo hasta el clasicismo: “el barroquismo y sus derivados de la acepción arquitectural en otros aspectos estéticos, puede contener en sí mucha belleza, mientras lo Barroco no sea en la obra de arte un mero accidente constructivo de acumulación. Respighi es el compositor sensacional de los grandes planos sonoros [...]”⁴¹³.

Por otra parte la crítica y la teoría estética recuperaron símbolos emblemáticos del Barroco rescatando sus valores clasicistas: el Monasterio del Escorial, El Greco, Velázquez, Cervantes, etc. Bal y Gay reclamaba este sentido clásico del barroco, que era “orden, medida, lógica”⁴¹⁴, frente al papel peyorativo de caos, opulencia y profusión que se le había otorgado usualmente.

Uno de los rasgos más importantes de la arquitectura musical era el contrapunto. La recuperación de Bach como compositor del intelecto implicó también su recuperación como compositor constructivo: “Las obras de Bach están escritas sin indicaciones de matiz. Lo que le interesaba era un buen tema para hacer contrapunto y levantar un edificio sólido de maciza y regular construcción”⁴¹⁵. Debemos encuadrar esta idea dentro de la defensa de la música objetiva:

Maravillosa arquitectura, noble y profundamente hermosa, con la hermosura de las obras grandes y equilibradas, en las que el hombre no pone nada de estos valores específicamente sentimentales y humanos al margen de la pasión, pero dentro del sentido grandilocuente y austero de la primitiva arquitectura religiosa. Bach, si no es el creador, es el perfeccionador de las grandes formas, para que llegaran a la plenitud beethoveniana [...]. En Beethoven el elemento sonoro busca una expresividad sentimental, rara vez encontrada en Bach y en los músicos de la primera mitad del siglo XVIII⁴¹⁶.

Las nuevas obras de música española, en las que se observaban rasgos neoclasicistas, se comparan con las “arquitecturas” de Bach, destacando la “lógica constructiva” y la tradición a través de la modernidad⁴¹⁷.

Bach también era puesto como ejemplo para los nuevos artistas plásticos, como Juan Gris: “como artista, pocos tan franceses entre los propios franceses [...]. Ingres, Cézanne, Chardin sobre todo, con sus papeles de música, sus carnes muertas, sus instrumentos y cacharos agrupados en admirables síntesis de las que se desprendía ese calor íntimo del sublime familiar que se escapa de una simple arquitectura sonora de Bach, o de Rameau”⁴¹⁸.

⁴¹³ AZNAR, Miedes: “Los modernos italianos: Ottorino Respighi”, *Boletín Musical*, núm. 24, marzo de 1930, pp. 1-2.

⁴¹⁴ BAL Y GAY, Jesús: “Comentario del transcriptor”, *Treinta Canciones de Lope de Vega, puestas en música por Guerrero, Orlando de Lasso, Palomares, Romero, Company... transcritas por Jesús Bal y Gay. Con unas páginas inéditas de Ramón Menéndez Pidal y Juan Ramón Jiménez (1635-1935)*, *Residencia*, Revista de la Residencia de Estudiantes, número extraordinario en homenaje a Lope, Madrid, 1935, pp. 97-109.

⁴¹⁵ JUAN DEL BREZO: “Liszt y el Clasicismo”, *La Voz*, 3 de enero de 1921.

⁴¹⁶ JUAN DEL BREZO: “Concierto de la Orquesta Filarmónica. Bordás y Sedano, *La Voz*, 26 de febrero de 1921. Sobre el Concierto en Re menor de Bach.

⁴¹⁷ JUAN DEL BREZO: “La *Sinfonietta* de Ernesto Hoffert o la primavera”, *La Voz*, 6 de abril de 1927.

⁴¹⁸ “Juan Gris, como Picasso, en muchas de sus obras, es un primitivo del arte nuevo. Necesariamente ingenuo y balbuciente. Qué hermosa intimidad, qué hermoso equilibrio, qué ósmosis musicales, qué emanaciones de pureza recatada la de sus cuadros [...] una emoción del mismo orden que ante un Cimabue o un Giotto”. DIEGO, Gerardo: “Devoción y meditación de Juan Gris”, *Revista de Occidente*, núm. 50, año 5, agosto de 1927, pp. 160-180. Giotto, destacado por D’Ors como ejemplo para la pintura nueva también fue resaltado por otros críticos y artistas como ejemplo que se había transmitido

Bach era el ejemplo de lo constructivo en música también en el final de la década⁴¹⁹, ejemplo de belleza noble y pura, porque la música era un acto de pensamiento, intelectual, pero con capacidad expresiva y emocional⁴²⁰. Y lo sería hasta los años cuarenta dentro de las discusiones sobre clasicismo⁴²¹.

Salazar destacó las cualidades constructivas de Ravel ya en 1921⁴²², comparándolo con Strawinsky, y unos años después Gerardo Diego hablaba de la melodía de Ravel como plasmación de la idea de la arquitectura sonora, y de la preeminencia de la melodía en un sentido estructural muy parecido al strawinskyano⁴²³.

Mantecón hacía también una metáfora arquitectónica al referirse a la *Rapsodia Española*: “una arquitectura limpia y purísima en la que todo fuera columna y frontón”⁴²⁴. “El primer clásico de la época presente. Valores intelectuales puros: intención limpia de superabundancia y gesticulaciones: actitud soberana de la música. Lógica constructiva”⁴²⁵. En 1932 seguía hablando de linealidad, geometría y volúmenes en la obra de Ravel, de música intelectualizada⁴²⁶.

Hemos visto que el sentido constructivo estaba estrechamente ligado a la noción de la claridad melódica, y que ello por otra parte llevó a valorar la tonalidad como ejemplo de estructura y orden clásicos. A pesar de todo, la claridad tonal no fue un aspecto preceptivo en las ideas sobre Neoclasicismo⁴²⁷. En este sentido si se destacó en algunas obras de Ravel, Strawinsky o Falla la importancia de la tonalidad en relación a lo planificado, lo ordenado. Obras adscritas al Neoclasicismo -sirva como ejemplo *La Tragedia de Doña Ajada*- suscitaban hablar de politonalidad si bien sus cualidades clasicistas residían en la superposición de planos, lo constructivo y la metáfora⁴²⁸:

Bacarisse se ha inclinado en esta obra a la politonalidad, una politonalidad clara y sin ambages; con ello piensa conseguir que los temas que se superponen a las tonalidades del fondo se plastifiquen, adquieran relieve. Los clásicos pretendían conseguirlo simplemente por la modulación o lo característico de los nuevos motivos, en contraste con los precedentes:

a la pintura nueva desde Cézanne y el cubismo por su capacidad plástica y constructiva. PALENCIA, Benjamín: “Giotto, raíz viva de la pintura”, *Cruz y Raya*, núm. 19, octubre-diciembre de 1943, pp. 7-24.

⁴¹⁹ “Su obra se levanta digna, austera, hierática, como una catedral bajo cuyas bóvedas irán a cobijarse durante siglos y siglos, todas las almas que suquen las formas más nobles y elevadas de la belleza [...] por eso nunca su música sería popular [...]”, THOMAS, J.M: “Una semblanza de J.S. Bach”, *Boletín Musical de Córdoba*, núm. 6, agosto de 1928, pp. 1-2.

⁴²⁰ JUAN DEL BREZO, “La realidad sensible en la música”, *Boletín musical de Córdoba*, núm. de agosto de 1928, p. 4.

⁴²¹ BOSCH, Carlos: *Vivencias espirituales...*, p. 13.

⁴²² SALAZAR, Adolfo: “Ravel, Strawinsky y el perfil moderno”, *El Sol*, 19 de abril de 1921.

⁴²³ DIEGO, Gerardo: “Ravel, rabel, y el ravelín”, *Revista de Occidente*, núm. 13, junio de 1924.

⁴²⁴ JUAN DEL BREZO: “La Rapsodia Española de Ravel. Orquesta Filarmónica”, *La Voz*, 23 de diciembre de 1927.

⁴²⁵ JUAN DEL BREZO: “Mauricio Ravel en la Residencia de Estudiantes”, *La Voz*, 24 de noviembre de 1928.

⁴²⁶ JUAN DEL BREZO: “Concierto de la Sinfónica”, *La Voz*, 21 de abril de 1932.

⁴²⁷ La influencia de Lucas en Falla y de la importancia de los modos y su recuperación a través de la música antigua y popular fueron elementos esenciales de la creación musical, rechazando las formas que se consideraron “estereotipadas” del clasicismo y romanticismo. LUCAS, *L'acoustique nouvelle, essai d'application a la musique d'une theorie*. Comentado por Falla en: “La proposición del cante jondo”, *El Defensor de Granada*, 21 de marzo de 1922.

⁴²⁸ JUAN DEL BREZO: “Un poema burlesco de Bacarisse y Abril”, *La Voz*, 30 de noviembre de 1929.

Bacarisse se ha propuesto, y lo ha alcanzado, hacer una obra de color, pero sus apetencias formales le llevan a tornar la vista a moldes pretéritos. ¿Qué si no, representa esa fuga, por politonal y poco académica que sea?⁴²⁹

Independientemente de la claridad tonal, la atención a la tonalidad estaba asociada en la crítica al uso del modelo dieciochesco, y se comentaba con una serie de principios comunes a las ideas de Strawinsky. Un ejemplo es *Sinfonietta* de Ernesto Halffter⁴³⁰. Señalamos estos aspectos en relación de las principales obras a lo largo de este trabajo.

Cuando Falla escribió sobre Wagner en 1933⁴³¹ defendía el principio de la tonalidad de forma similar, a través de la referencia al siglo XVIII.

3.3. La impopularidad del neoclasicismo

La impopularidad del arte nuevo y la minoría fueron cuestiones constantes en el desarrollo del arte posterior a la Primera Guerra Mundial y especialmente en la conformación del discurso sobre neoclasicismo. Como observa Scott Messing, el “elitismo” fue uno de los rasgos que conformaron la estética del neoclasicismo⁴³².

Es necesario tratar este aspecto aquí, pues estuvo sumamente relacionado con los conceptos sobre arte y música nuevos aquí estudiados: objetividad, música pura, pero sobre todo porque fue resultado de una concepción intelectual y constructivista de la creación artística. A pesar de ello, se ha de plantear si en este sentido el neoclasicismo fue resultado de una postura determinada o en él intervinieron otros factores, dada la multiplicidad de valoraciones y significados que le otorgaron un sentido diferente al unívoco que Scott Messing plantea a través de la estética strawinskyana.

Ortega y Gasset y Strawinsky

Tanto Strawinsky como Ortega y Gasset admiten en sus escritos la posibilidad de la creación artística a través de la tradición popular, pero sin que ésta se convierta en un contenido o una defensa social.

En *España invertebrada* (1917) Ortega y Gasset perfiló la idea de las minorías selectas que desarrollaría en 1923 en *El tema de nuestro tiempo*, así como la idea de generación como compromiso dinámico entre masa e individuo⁴³³.

En 1921 Ortega afirmaba en su ensayo *Musicalia* que la música de Debussy, totalmente contraria al sentimentalismo burgués, era accesible sólo a una minoría culta. La renovación de la música era “un problema estético cuyo camino más corto es precisamente el sociológico. El público todavía aplaude a Mendelssohn y continúa

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ *Sinfonietta* utiliza la tonalidad de forma poco convencional, inspirándose en la obra de Falla, en su ambigüedad tonal, el uso de modos y el alejamiento del tono principal, lo que sin embargo se inserta en una estructura clara donde se juega con el orden a través de la dicotomía tónica-dominante. También otras obras del Grupo de los Ocho utilizan el alejamiento de la tonalidad principal a través de recursos modales, ritmos strawinskyanos y contrapunto barroco, a pesar de poseer formas sonatas y estructuras clásicas claras. Por ejemplo la *Sinfonía a tres tiempos* de Fernando Remacha, de 1925.

⁴³¹ FALLA, Manuel de: “Notas sobre Ricardo Wagner en el cincuentenario de su muerte”, *Cruz y Raya*. Madrid, septiembre de 1933. En: *Escritos...*, pp. 137-146.

⁴³² MESSING, Scott: *Neoclassicism...*, p.117-129.

⁴³³ MAINER, José Carlos: *Op. cit.*, p. 155.

odiando a Debussy. En la nueva música francesa existe una falta de “popularidad”, rasgo que pertenece al romanticismo”⁴³⁴.

En *El Espectador* planteaba su idea fundamental sobre la separación entre vieja y nueva música, explicando que la diferencia de ésta con el romanticismo se debe a “que los hombres normales no se ven reflejados en ella, no reconocen sus sentimientos. La nueva música les habla de cosas que no comprenden. Mientras el público se sienta identificado con la música no le importará la complejidad de la misma, pero en el momento en el que exprese sentimientos que no es capaz de comprender alegrará que es demasiado compleja para gustar de ella. La nueva música es difícil porque es impopular, y no al revés”⁴³⁵. Lo que movía a Ortega a sus reflexiones y apreciación del romanticismo era la paralela reflexión sobre la comprensión del arte nuevo y el por qué de los cambios. De la explicación de la impopularidad del arte nuevo extrajo la conclusión de que tan sólo las minorías eran capaces de disfrutarlo, pero no proponía esto como postulado.

En *La rebelión de las masas* (1929) explicaba que el nuevo arte marcaría la diferenciación entre las masas, incapaces de apreciar el arte por sí mismo, y una selecta minoría, capaz de apreciar su valor artístico sin necesidad de emocionarse con él. Esta obra implica una crítica a los regímenes totalitarios y al fascismo. Su propuesta no era reaccionaria, ni de superioridad, sino que las minorías representaban ahora el liberalismo burgués y la libertad individual.

En *La deshumanización del arte* Ortega amplió y profundizó en todos los elementos que ya había apuntado en *Musicalia*, incorporando la distinción entre lo popular y lo impopular para clarificar la diferencia entre lo que no gusta por su novedad y lo que no lo hace por sus características innatas. Por otro lado, prestaba mayor atención a las repercusiones sociológicas del cambio en el público. En el apartado “Arte artístico”⁴³⁶ matizaba sobre el sentido del arte nuevo: “Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decirse que sus resortes no son los genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres”. Vuelve a vincular esta idea con la de arte puro: “Alegrarse o sufrir con los destinos humanos que, tal vez, la obra de arte nos refiere o presenta es cosa muy diferente del verdadero goce artístico. Más aún: esa ocupación de lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética [...]”. En el capítulo titulado “La impopularidad del arte nuevo” afirmaba:

Los efectos sociales del arte son, a primera vista, cosa tan extrínseca, tan remota de la esencia estética, que no se ve bien cómo, partiendo de ellos, se puede penetrar en la intimidad de los estilos [...]. La fecundidad de una sociología del arte me fue revelada inesperadamente cuando, hace unos años, me ocurrió un día escribir algo sobre la nueva época musical que empieza con Debussy⁴³⁷. Hoy [...] el músico joven aspira a realizar con sonidos exactamente los mismos valores estéticos que el pintor, el poeta y el dramaturgo, sus contemporáneos. Y esa identidad de sentido artístico había de rendir, por fuerza, idéntica consecuencia sociológica. En efecto, a la impopularidad de la nueva música responde una impopularidad de igual cariz en las demás

⁴³⁴ ORTEGA Y GASSET, José: *Musicalia*. En: *Obras Completas* II, pp. 235-44.

⁴³⁵ ORTEGA Y GASSET, José: *El Espectador*, III y IV, Madrid, Espasa Calpe, 1966, p. 23.

⁴³⁶ ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte*, OC, tomo III, pp. 52-57.

⁴³⁷ El autor se refiere a *Musicalia*.

musas. Todo el arte joven es impopular, y no por caso y por accidente, sino en virtud de su destino esencial⁴³⁸.

El “elitismo” del arte nuevo viene a confirmarse cuando el filósofo aduce la incomprensión del pueblo, su incapacidad para entenderlo:

El estilo que innova tarda algún tiempo en conquistar la popularidad; no es popular, pero tampoco impopular. El ejemplo de la irrupción romántica que suele aducirse fue, como fenómeno sociológico, perfectamente inverso del que ahora ofrece el arte. El romanticismo conquistó muy pronto al pueblo, para el cual el viejo arte clásico no había sido nunca cosa entrañable. [...] En cambio, el arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, antipopular [...] Actúa, pues, la obra de arte como un poder social que crea dos grupos antagónicos, que separa y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres. Esta disociación tiene un carácter orgánico, no obedece a un principio. El azar de nuestra índole individual nos colocará entre los unos y entre los otros. Pero en el caso del arte nuevo la disyunción se produce en un plano más profundo de aquel en que se mueven las variedades del gusto individual. No se trata de que a la mayoría del público no le guste la obra joven y a la minoría sí. Lo que sucede es que la mayoría, la masa, no la entiende.

En este mismo texto Ortega aludía a Strawinsky vinculando al concepto de música nueva, “belleza pura”, la música del compositor ruso y la renovación teatral: “Durante siglo y medio el pueblo, la masa, ha pretendido ser toda la sociedad. La música de Strawinsky o el drama de Pirandello⁴³⁹ tienen la eficacia sociológica de obligarle a reconocerse como lo que es, como “sólo pueblo”, factor secundario del cosmos espiritual”.

Con todo, Ortega intentaba ofrecer una visión sociológica y global del arte nuevo. *La deshumanización* implicaba más una consciencia de las necesidades de información. Ortega y Gasset intentaba devolver su valor artístico al arte:

Todo ello viene a condensarse en el síntoma más agudo, más grave, más hondo que presenta el arte joven, una facción extrañísima de la nueva sensibilidad estética que reclama ahora meditación. Para el hombre de la generación novísima, el arte es una cosa sin trascendencia [...]. El artista mismo ve su arte como una labor intrascendente [...]. El nuevo estilo, por el contrario, solicita, desde luego, ser aproximado al triunfo de los deportes y los juegos. [...] La aspiración al arte puro no es, como suele creerse, una soberbia, sí por el contrario, una gran modestia. Al vaciarse el arte de patetismo humano queda sin trascendencia alguna, como sólo arte, sin más pretensión⁴⁴⁰.

Para Ortega lo intelectual no debía aspirar a mandar. En su artículo “Parerga. Reforma de la Inteligencia”, publicado en la *Revista de Occidente* en enero de 1926, insistía en la importancia de las minorías intelectuales. La inteligencia, escribía, “solo

⁴³⁸ ORTEGA Y GASSET, José: “La impopularidad del arte nuevo”. *Op. cit.*, pp. 47-57.

⁴³⁹ Que había estrenado en España *Sei personaggi in cerca d'autore* en 1923, el 22 de diciembre, obra que repercutió en buena parte de la intelectualidad española, por la que se interesó Falla, entre otros. Las referencias a Pirandello serán constantes en la crítica musical y artística, desde D’Ors, que lo interpretó desde una perspectiva formalista en sus *Glosas* de 1923, hasta intelectuales cercanos a Ortega que lo tomaban como ejemplo de ironía artística, como Araquistain (ARAQUISTAIN, Luis: “Una teoría del humorismo”, *La Voz*, 24 de enero de 1924): MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano: “Ejemplos de renovación: teatro francés e italiano en la escena madrileña (1918-1936)”. En DOUGHERTY, Dru, VILCHES DE FRUTOS, Francisca: *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, CSIC, Fundación Federico García Lorca, 1992, pp.127-135.

⁴⁴⁰ ORTEGA Y GASSET, José: “La intrascendencia del arte”, en: *Op. cit.*, pp. 88-91.

puede ascender a la plena dignidad de sí misma si llega a comprender su esplendor y su miseria y su limitación". No obstante, el filósofo intentó impedir que su clasificación de la sociedad en "masas" y "minorías excelentes" fuera confundida con la jerarquización de las clases superiores e inferiores, desvinculándose del flanco político del novecentismo⁴⁴¹.

Por su parte, Strawinsky expuso sus ideas sobre las minorías intelectuales en la *Poética musical*, donde rechazaba lo *snob* y a los "pompiers" admiradores de cualquier cosa asociada con arte nuevo o de vanguardia. Esto no estaba reñido con su idea de la "comunidad" imposible de la obra de arte con el público, y la identificación de sus obras con un núcleo pequeño de la "joven generación"⁴⁴².

En 1925 afirmaba: "En el pueblo está aún la verdad del arte, y de la música especialmente. Los cantos y los bailes son de una riqueza tal, que me seducen por completo: donde los encuentro, los hago míos y los escribo en mis obras"⁴⁴³. Con esta frase expresaba la noción del uso de la tradición popular desde una concepción similar a Ortega y Falla.

Strawinsky desligaba el verdadero arte, el constructivo, de cualquier vinculación social. "Se me ha hecho revolucionario a pesar mío [...] La revolución implica ruptura de equilibrio, quien dice revolución dice caos provisional. El arte es lo contrario del caos". Continuamente reclamaba la necesidad de un orden que asocia a la crítica del "individualismo anárquico". Su idea de universalismo tiene que ver con esta necesidad de orden:

Vivimos en un tiempo en el que la condición humana sufre hondas conmociones. El hombre moderno está en camino de perder el conocimiento de los valores y el sentido de las relaciones. Este desconocimiento de las realidades esenciales es grave en extremo porque nos conduce a la transgresión de las leyes fundamentales del equilibrio humano. [...] No nos asombremos pues, de que la dirección de lo social no rigiera nunca directamente estas materias [se refiere al arte]. No es, en efecto, con promulgar una estética, sino elevando la condición humana al exaltar en el artista al buen obrero, la forma en que una civilización comunica algo de su orden a las obras de Arte y su pensamiento⁴⁴⁴.

Aquí estaba implícita la negación de la popularización del arte y su estética, al negar la divulgación de ésta. La idea de civilización que presentaban Eugenio d'Ors y Ortega al explicar su concepto de clasicismo, relacionada con el orden y el equilibrio, tiene bastante que ver con los conceptos que aquí resalta Strawinsky. Por otra parte, las ideas de la necesidad de educar al pueblo y la separación del arte de lo divulgativo son similares a las de Ortega. Más aún cuando Strawinsky asociaba lo moderno a la creación artística ceñida al objeto: "encontramos la libertad en una estrecha sumisión al objeto", y definía el Clasicismo como estilo de referencia a este respecto. Aunque la idea de lo "moderno" quedaba asociada a un esnobismo, y éste a cierto academicismo, el compositor quería matizar siempre que "se vale del academicismo", de sus fórmulas,

⁴⁴¹ NOTARIO RUIZ, Antonio: "Estética y música a partir de la Rebelión de las Masas", *Revista de estudios orteguianos*, núm. 2, 2001.

⁴⁴² STRAWINSKY, Igor: *Crónicas de mi vida...*, p. 158.

⁴⁴³ VICTORY, P.: "Los grandes compositores: Una conversación con Strawinsky", *La Voz*, 21 de marzo de 1921.

⁴⁴⁴ STRAWINSKY: *Poética...*, p. 111.

de la misma manera que de la tradición popular: “No soy más académico que moderno, ni más moderno que conservador. *Pulcinella* bastaría para probarlo”⁴⁴⁵.

Minoría selecta y neoclasicismo

La idea de la impopularidad de la nueva música como consecuencia de la imposibilidad de una educación musical generalizada fue manifestada por muchos críticos afines a las novedades⁴⁴⁶, desde el noucentisme hasta el final de la década de los veinte. con el cuestionamiento del ideal de música pura y con él la refutación de un arte impopular, observando además en todo ello la repercusión e interpretación de Ortega y Strawinsky.

Joaquín Nin hablaba en el ensayo ya citado *Pro Arte* (1912) del “desdén por la admiración de la multitud” al explicar la figura del genio romántico como expresión de lo sublime y lo bello⁴⁴⁷. Sin embargo, ponía como ejemplo de aristocratización, buen gusto, elegancia, claridad y belleza a la escuela francesa del momento. La estética del siglo XVIII y especialmente la de los clavecinistas franceses era ejemplo de la música “aristocrática”, una música que no necesitaba de la aprobación del público, una música objetiva, “la gracia, la elegancia refinada, la sencillez, la concisión, la ternura sana, sin lloriqueos”. Esas cualidades eran también la causa de su olvido en la época actual⁴⁴⁸. “La gran belleza y la belleza verdadera no serán nunca accesibles a la multitud [...]. que la multitud sepa por nuestra mediación todo lo que hay de puro y de noble en el gran arte”.

Carlos Bosch, por su parte, mostraba la conciencia de pertenecer a una clase social burguesa y una tendencia elitista en lo musical y artístico: “Nada peor que la falsa cultura, el presentar las creaciones adulteradas, extender la cámara al paseo público municipalizado. No es el arte el que ha de llevarse al público, sino el público al arte, y la labor necesaria es la *depuración*, la verdadera cultura de sensibilidad, del estilo, de los primores de la forma”. Criterio similar al de Nin al valorar aquella música objetiva que permitiera detenerse en los valores de la forma⁴⁴⁹.

Salazar retomaba en 1922 estas cuestiones cuando observaba una división entre el público joven intelectual que rechazaba el romanticismo y buscaba la novedad en el “paraíso perdido del siglo XVIII”, y el no formado que gustaba aún del romanticismo, irreconciliables ambos. De esta forma describía el panorama musical español⁴⁵⁰. Algunos años después asociaba el lado intelectual, aristócrata, a la música de Mozart y la música moderna⁴⁵¹.

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁴⁶ BAL Y GAY, Jesús. “Preceptiva y Posición”, *Ronsel*, núm. 4, agosto de 1924, pp. 8-10.

⁴⁴⁷ NIN, Joaquín: *Op. cit.*, p. 63.

⁴⁴⁸ NIN, Joaquín: *Las tres grandes escuelas musicales del siglo XVIII*, Conferencias pronunciadas por Joaquín Nin en la Sociedad Filarmónica de Bilbao, los días 22 y 24 de enero de 1913.

⁴⁴⁹ Nada peor que la falsa cultura, el presentar las creaciones adulteradas

⁴⁵⁰ SALAZAR, Adolfo: “Letter from Spain”, *The Chesterian*, enero de 1922, núm. 20, vol. 3, pp. 118-120.

⁴⁵¹ SALAZAR, Adolfo: “Una nueva división del mundo: “cejaltos y “cejibajos”, y la “rima” de Epstein, *Revista de Occidente*, octubre de 1925, pp. 107-112. Salazar utiliza dos términos ingleses de moda: *highbrow* y *lowbrow*.

Esa temprana asociación entre minorías y nueva música se encuentra también en la creación de sociedades privadas y en la composición para pequeña orquesta, testimonio de la “creciente discrepancia con el gusto actual de los grandes públicos”, “planteando la vieja controversia entre el arte aristocrático y el popular [...]. Es inútil querer que las grandes masas reaccionen ante el primero de estos géneros, el cual supone un sesgo espiritual netamente divergente al del patrón o molde a que se ajusta la común hechura”⁴⁵². Salazar conformaba planteamientos que recogería Ortega en *La deshumanización* unos años después y que había anticipado en *Musicalia*.

La discrepancia de la que hablaba Salazar se manifestó con la nueva música italiana, comparada en compositores como Malipiero con las corrientes ultraístas y cubistas⁴⁵³. Es importante señalar que ya en estas mismas fechas, hacia 1922, Salazar explicaba la utilización de la tradición popular sin valor social en el mismo sentido que Stravinsky: “lo popular no es popular en el sentido social”⁴⁵⁴.

En 1925 Manuel de Falla expresaba su opinión sobre cómo el arte podía cumplir una función social sin comprometer la integridad del artista en sus aspiraciones a una evolución o progreso:

Creo en la bella necesidad de la música desde un punto de vista social. No debe ser egoísta sino creada para los demás. Trabajar para el público sin un compromiso: éste es el problema, es mi objetivo constante. Hay que ser digno del ideal que se lleva dentro. Ha de ser expresado, aunque es difícil, aunque se sufre, y el esfuerzo ha de emplearse para que aunque el resultado musical fuera una improvisación, hecha con el más simple y más seguro de los significados⁴⁵⁵.

Aparentemente contradictorio con las direcciones planteadas por Stravinsky y otros críticos, Falla planteaba el uso de lo popular estilizado sin un significado social o un compromiso, si se atiende al resto de sus escritos e ideario estético general. Su idea de la minoría triunfante tenía que ver con su idiosincrasia católica⁴⁵⁶, desde una perspectiva menos extremista que d'Indy, Murrás y la Schola. Por otra parte, el criterio no dejaba de ser romántico en tanto necesitaba de la entrega del artista al público y la difusión de la obra. Ello coincidía con la realidad de las orquestas y asociaciones que en estas fechas intentaban dar a conocer al público las obras nuevas de música sinfónica y de cámara, especialmente la Orquesta Filarmónica de Pérez Casas y la Asociación Obrera de Conciertos fundada en 1925.

La separación entre intelectualidad y público se pretendía soslayar con la difusión del repertorio nuevo, ya que se constataba que un rasgo del arte nuevo en sentido genérico había sido la dificultad de su conocimiento y la superación del arte romántico. Cuando Stravinsky vino a España para dirigir *Petrouchka* y *Pulcinella*, Mantecón recogía su afirmación: “en el pueblo está aún la verdad del arte”, ya comentada, y describía la

⁴⁵² SALAZAR: “Letter from Spain”..., p. 119.

⁴⁵³ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. G. F. Malipiero y su “oriente imaginario”. El piano. J. Iturbi. E. Reuchsel”, *El Sol*, 22 de febrero de 1922.

⁴⁵⁴ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. El intimismo húngaro”, *El Sol*, 29 de marzo de 1922.

⁴⁵⁵ FALLA, Manuel de: “Un entretien avec le compositeur espagnol Manuel de Falla”, *Excelsior*, 31 de mayo de 1925, reproducida en “Manuel de Falla pero lui-même”, *La Revue Musicale*, julio 1925, en: *Escritos sobre...*, p. 72.

⁴⁵⁶ Valor presente ya en Unamuno en *El sentimiento trágico de la vida*.

importancia del timbre y la acústica en su obra, y la referencia al objeto como tal sin “preocupaciones”, sin trascendencia de significado⁴⁵⁷.

Bal y Gay, ligado al europeísmo de Ortega, situaba a Wanda Landowska, Ravel y Strawinsky en el mismo ámbito de “esencia de la música”, que sólo podían captar “espíritus elevados”, sin que eso quisiera decir que “el gran público no se beneficie de ese arte”⁴⁵⁸. Sus argumentos eran similares a los de Ortega. También defendía, como Falla, el concepto de estilización de lo popular, había que pulir sensibilidades hasta encontrar esa esencia para volver después a la tierra.

Ya desde 1924, en varios artículos publicados en *Ronsel*, atacaba implícitamente cierto snobismo presente en todo aquel que aplaudía lo nuevo sin entenderlo, siguiendo el ideario de Strawinsky. La idea de que había que buscar “la médula de la obra artística, el fondo de verdad, causa de ese sereno dinamismo interno que se va descubriendo en el arte último, al mismo tiempo que algún moderno físico nos habla del fondo firme de la materia”, aludía al concepto de equilibrio entre forma y contenido, y albergaba la idea de pureza como verdad, desde un convencionalismo esencialista. El neoclasicismo era la vía posible para enfrentarse a esos esnobismos insustanciales. Criticaba tanto al público reaccionario como al esnob:

Todo arte es producto de ciertas normas generales que desde los tiempos más lejanos se han ido elaborando [...] por tanto la obra artística ha de estar bajo el dominio de una preceptiva construida por esas leyes naturales [...]. Podría creer alguno que una preceptiva así, forzosamente, con sus escasas leyes, ha de ahogar todo impulso de innovación, pero precisamente en ella palpitan unos gérmenes vitales que han ido cuajándose por medio de un curioso engranaje de la Preceptiva con todas las obras que encierran alguna audacia victoriosa [...]. El porvenir del arte está en un disciplinado estudio de las preceptivas por parte de los jóvenes, con la seguridad de que ese adiestramiento trae consigo una ampliación del campo de posibilidades, una mayor flexibilidad mental y un más raudo llegar al blanco por un aire purificado y terso [...]. Strawinsky y Ravel construyen sus obras sobre un núcleo fuertemente clásico. La misma mano de Picasso que dibuja esas figuras a primera vista deformadas traza prodigiosos retratos de clásica estirpe⁴⁵⁹.

En otro artículo trataba también la incomprensión del arte nuevo por parte del público, desde una perspectiva orteguiana⁴⁶⁰: “el famoso axioma de que la función crea el órgano, como la creación de dicho órgano o sentido adecuado a la nueva función artística requiere un tan lento proceder, ningún arte será comprendido en el día de su nacimiento. Esta además es la razón para que se insista sobre el público con los reactivos más nuevos, en la seguridad de encontrar, al cabo de cierto tiempo, una reacción positiva. El perspicaz lector comprenderá de qué público hablo”. Bal y Gay hablaba específicamente de la minoría. Ponía como ejemplo la incomprensión que en su día había producido el arte romántico, que “tiene por núcleo el corazón de Pegaso humanizado” -unía con ello los conceptos de clasicismo y romanticismo-, arte que en la actualidad se había asimilado y provocaba entusiasmo. En una reflexión final afirmaba:

⁴⁵⁷ VICTORY, P.: “Los grandes compositores: una conversación con Strawinsky”, *La Voz*, 21 de marzo de 1921.

⁴⁵⁸ BAL Y GAY, Jesús: “Marcha atrás”, *El Pueblo Gallego*, 2 de enero de 1926.

⁴⁵⁹ BAL Y GAY, Jesús: “Preceptiva y Posición”...

⁴⁶⁰ BAL Y GAY, Jesús: “Perspectivas musicales: fenómenos biológicos”, *Ronsel*, núm. 5, septiembre de 1924, pp. 10-12.

Tal vez en el actual momento el arte nuevo está provocando en un determinado sector del público, un fenómeno análogo al producido por el romanticismo. En este caso no se trata de un nuevo órgano, sino de un perfeccionamiento y un desligarse de los sentidos en una serena contemplación de los nuevos seres musicales. Pero nunca el gran público llegará a una justa delectación frente a este arte, mientras aquel siga siendo esencialmente humano o a éste no se le haga sufrir una adecuada deformación que siempre tendrá un avieso carácter de sacrilegio.

La misma línea seguía en el artículo “Perspectivas musicales, patología del aficionado”. El aficionado era el que gustaba de las obras de Wagner y Beethoven. Refiriéndose a estos “aficionados”, decía: “zarandean [...] los nombres augustos de los antiguos maestros, sin suponer que esos músicos de antaño, por otra parte nuevos en su época, de vivir hoy, escribirían en el idioma de estos tiempos”⁴⁶¹.

En el editorial del *Heraldo de Madrid* de 1927 explicaba la idea de música pura a través de Falla, como concepto contrapuesto a la aplicada, ésta en su sentido “útil” de satisfacer al público. Se observa en él la intención de unir la cuestión de la impopularidad, y por tanto la calidad “elitista” de la obra de Falla, con el españolismo como rasgo nacionalista y trascendente:

Así como hay ciencia pura y ciencia aplicada también hay arte puro y arte aplicado. El rasgo espiritual de una nación lo definen quienes no les mueve más afán que perseguir la verdad genuina y las formas puras de belleza [...]. El arte y la ciencia aplicados se encargan de ir a su público y atraerlo. [...] Falla se ha limitado a hacer una cosa: música pura y española. Buscando los ritmos esenciales de la raza por debajo de la música española convencional de pandereta⁴⁶².

Este enfoque formaba parte de un concepto de pureza racial que ya hemos explicado, pero tenía relación con esa verdad o sustrato formal que desde las posturas más vanguardistas se estaba asociando al concepto de minoría.

La noción de la minoría selecta sería una constante en el debate sobre el arte hasta finales de los años veinte en toda las disciplinas artísticas, precisamente porque existía debate sobre el arte puro y su posibilidad, y se incorporaba la discusión sobre la vanguardia y el conocimiento del surrealismo⁴⁶³.

Guillermo de Torre identificaba el arte puro con las clases intelectuales y la minoría. Para él el arte no debía ser popular, y afirmaba esto reivindicando las cualidades clásicas y las teorías noucentistas de Eugenio d’Ors, pero matizando que ello no significaba utilizar la “*vague de retour* a los modelos musicales de antología que con cierta periodicidad sospechosa ataca el arte de vanguardia. ¿Detención, retroceso, vuelta a la derecha? No. Es preciso vencer el fácil espejismo de un cierto retorno clasicista. Hay que sentirse firmes y verticales, encontrando el camino, pero sin desviarse de la línea”⁴⁶⁴. Fernando Vela también manifestaba estas ideas en sus ensayos y escritos publicados entre 1926 y 1929 en la *Revista de Occidente*.

Salazar seguía reflexionando sobre ello en su ensayo *Sinfonía y Ballet*, de 1929: “entre nosotros la minoría selecta es casi lo único con lo que puede contarse. El resto de la población carece de pulso, sólo tienen modos amorfos de reacción ante el fenómeno

⁴⁶¹ BAL Y GAY, Jesús: “Perspectivas musicales, patología del aficionado”, *Ronsel*, núm. 6, octubre-noviembre de 1924, pp. 20-23.

⁴⁶² “El maestro Falla en Madrid: La Impopularidad del Arte puro”, *El Heraldo de Madrid*, 5 de noviembre de 1927.

⁴⁶³ GASCH, Sebastián: “Hacia la supresión del arte”, *L’amic de les arts*, abril de 1929, pp. 2-3

⁴⁶⁴ TORRE, Guillermo de: “Bengalas”, *Tobogán*, Madrid, agosto de 1924, citado en BRIHUEGA, *Manifestos...*. Cuadernos Arte Cátedra, 1979, Madrid, pp. 110-113.

artístico y éste, por lo tanto, está condenado al aislamiento, a morir, a la postre”. Explicaba cómo el impresionismo había surgido en un principio como música de minorías, mientras que en este momento Debussy era “un músico de masas”. El problema ahora era buscar músicos con “conciencia universal”: “Falla es hoy para el público, para la conciencia universal, lo que Strawinsky es para Rusia o Ravel para Francia, Bartók para Hungría o Schoenberg para los países germánicos [...]”⁴⁶⁵.

La idea de la necesidad de músicos con conciencia universal también se ve en la crítica francesa. En 1929 Arthur Horée defendía en *La Revue Musicale*⁴⁶⁶ la importancia de la educación musical y la idea de un arte musical que satisficiera a todos; los ejemplos eran Beethoven y, en la música actual, Strawinsky, Roussel, Milhaud y Honneger, a quien dedicaba el artículo por sus últimas obras, llenas de grandeza y fuerza sonora, que acudían a la esencia de la tragedia griega, “espectáculo del pueblo”. Las cualidades clásicas de la obra, serenidad y robustez, eran medios para llegar al público.

En el mismo año la revista catalana *Vibracions* publicaba un artículo sobre Arthur Honneger⁴⁶⁷ que reivindicaba lo mismo que el de *La Revue Musicale*: se rechazaba el exceso de impopularidad; aunque el arte era aristocrático, debía unir minoría y multitud; el arte minoritario debía “excitar al gran público”; las cualidades de la obra de arte para conseguir esos propósitos debían ser unidad y forma, armonía y estricta economía y equilibrio de elementos, como en *Pacific 231*. Como vemos, se estaban reivindicando cualidades clásicas desde una perspectiva completamente diferente al inicio de los años veinte. *Pacific* se había tachado de futurista en su día, y ahora se reivindicaban en ella cualidades clásicas con dimensión popular. Las mismas cualidades —líneas melódicas limpias y claras, estructura concisa, construcción sólida— se veían en *El Rey David*.

Mantecón, por su parte, rechazaba también en estos años el elitismo que se había propugnado en el comienzo de la década, sólo centrado en música rusa, francesa e italiana, y que había impedido conocer cierta música alemana moderna como la de Hindemith⁴⁶⁸. Señalaba que la obra de Ortega y Gasset se había interpretado erróneamente.

La intención de difundir la obra de Beethoven, y de compositores contemporáneos desde estos criterios, se unía también a la de difundir a Mozart como arte elevado, complicado, minoritario, pero siempre susceptible de darse a conocer a un público que lo veía como algo sencillo y popular⁴⁶⁹.

Eran criterios que ya había anticipado Alejo Carpentier en su artículo sobre el neoclasicismo musical. Citando a Valéry, Carpentier advertía: “Nada conduce más pronto a la barbarie que un apego exclusivo al espíritu puro”. Según el escritor cubano, el neoclasicismo había adquirido grandes rasgos de universalidad que lo habían salvado de esa “aridez intelectual”, así como su apego a la tradición racial. “Cierta espíritu

⁴⁶⁵ SALAZAR, Adolfo: *Sinfonía y Ballet...*, p. 229.

⁴⁶⁶ HORÉE, Arthur: “Arthur Honneger, musicien populaire”, *La Revue Musicale*, 1 de enero de 1929.

⁴⁶⁷ HOMS OLLER, Joaquim: “Artur Honneger. La musica i el gran public”, *Vibracions*, núm. 3, septiembre de 1929, pp. 7-9.

⁴⁶⁸ JUAN DEL BREZO: “Huberman, en la Asociación de Cultura Musical”, *La Voz*, 26 de enero de 1929. Sobre la audición de la sonata para violín, estrenada el 25 de enero de 1929.

⁴⁶⁹ FERRAN I MAYORAL, “El nostre public i Mozart”, *Fruicions*, febrero de 1929, pp. 24-25.

romántico se infiltra en la música contemporánea, la melodía reclama fueros perdidos”, pero el lirismo está fuertemente vertebrado”.

En los años treinta los conceptos de intelectualismo y minorías asociados al neoclasicismo derivaron en una confrontación entre las generaciones nuevas y el espíritu del 98, lo cual se puede ilustrar con la polémica surgida entre Julio Gómez y Adolfo Salazar en 1932, ante el *Concierto para piano y orquesta en Sol mayor* de Ravel. Salazar alababa la obra porque gustaba a un público minoritario, mientras que Julio Gómez otorgaba a la masa la capacidad de discernir, dentro de su idea de la música como transmisora o comunicadora de sentimientos⁴⁷⁰.

Salazar volvía a tratar el tema del divorcio entre el público y la obra de arte en su ensayo de 1936 *La Música en el siglo XX*. En el capítulo titulado “Perspectivas hacia el futuro” analizaba la trayectoria del valor social de la música en el cambio del siglo XIX al XX, resaltando en este “refinamiento” técnico, ya pasado, la atención a las formas clásicas y al siglo XVIII:

Esta trayectoria (la música en el siglo XIX como “revolución” a pesar de sus cambios estéticos y estilísticos, del lado del público que la comprendía) ha sido subvertida enteramente en la última fase artística, es decir, dentro de este siglo. Al producirse el divorcio con las grandes masas como consecuencia de la trayectoria intimista seguida por la música, unos productores, los que no quisieron perder el contacto con las grandes masas, pensaron que su salvación consistía en la repetición de modelos llamados clásicos, y comenzaron a producir un arte de segunda mano, tanto en las altas esferas artísticas como en las más bajas. [...] Como reacción contra ese arte de calco y copia, otra parte de los productores creyeron que el arte debía evolucionar en el sentido determinado por las causas del divorcio; esto es, un sentido cada vez más refinado como expresión, materia utilizada y confección técnica. De este modo la música, cada vez más alejada de las masas, adquiere paulatinamente un carácter críptico, y consecuentemente, su público va reduciéndose al formado por la clase misma de productores, a los que se añade un coro cuyas reacciones no está dictadas por el fenómeno artístico que presencian, sino por otras razones de índole político social. [...] Es lo que se ha llamado el esnobismo. [...] Un espejismo se creó así, al crearse un público especial dentro del público general, esto es, siguiendo una trayectoria inversa a la que el crecimiento de auditores siguió desde el público especializado del siglo XVIII al público general del XIX⁴⁷¹.

En este análisis, la música española universal estaba representada por Falla: “El popularismo de Manuel de Falla, tan admirablemente trabajado en su mufla de esmaltador y de orfebre, ha producido obras de rico valor, pero tanto más rico cuanto más se alejan de la conciencia popular, como en su *Concierto para Clavicembalo*, cuyo título señala el aspecto cultista que lo ha inspirado [...]”. Una música “cada vez más ajena a la conciencia social, en la que no ejerce ya apenas una función viva, todo lo más, una función cultural”, debido a la utilización de una tradición popular que sólo “cocina” y se “farmacopea”, y “los gustos están demasiado refinados para sentarse en el fogón y comerse un buen plato rústico”⁴⁷².

La música neoclasicista de Falla era aún a finales de la década de los veinte símbolo de un elitismo basado en un nacionalismo trascendental e incluso espiritualista.

⁴⁷⁰ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. El Concierto de Ravel en la Orquesta Filarmónica. L. Querol”, *El Sol*, 3 de mayo de 1932. GÓMEZ, Julio: “Orquesta filarmónica. Estreno del Concierto de piano de Ravel”, *El Liberal*, 4 de mayo de 1932.

⁴⁷¹ SALAZAR, Adolfo: *La Música en el siglo XX*, Madrid, Ediciones del Árbol, 1936, p. 177.

⁴⁷² *Ibidem*, p. 175.

3.4. Metáfora

Peter Burkholder plantea la importancia de la metáfora en el neoclasicismo por su medio de aproximación y reinterpretación del pasado, en concreto a través de la utilización de las obras clásicas para reinterpretar la obra desde un fondo retórico o narrativo diferente al original. La metáfora se produce a través de la fragmentación del tiempo musical, mientras que la reiteración de temas o atmósferas evocaría la obra original⁴⁷³. Burkholder trabaja en un nivel analítico, sin embargo la noción de metáfora o de aproximación metafórica adquirió un valor inusitado en todas las disciplinas artísticas desde un punto de vista conceptual. La metáfora era un medio de distanciamiento del objeto -de objetividad- y al mismo tiempo de deformación y aproximación irónica al tema.

La metáfora constituyó el nivel neutral que ofrecía la posibilidad de recrear lo popular y la tradición culta con un sentido moderno, algo que era esencial en la misma justificación del neoclasicismo porque a través de ella la recreación del pasado adquiría su sentido como nueva obra de arte en la modernidad.

Las valoraciones sobre lo metafórico en la crítica y el pensamiento tienen su origen y sus connotaciones conceptuales en las corrientes literarias y filosóficas anteriores a los años veinte. T.E. Hulme, ya antes de la Primera Guerra Mundial, desarrolló la teoría de la metáfora influyendo en T.S. Eliot y Ezra Pound⁴⁷⁴. Dicha teoría tendría mucho peso en prácticamente toda la poesía de entreguerras, tanto en España como en Europa, “hasta el grado de que llegó a pensarse que poesía y metáfora eran lo mismo, aunque los formalistas rusos rechazaban la idea de que la metáfora era la esencia de lo poético”⁴⁷⁵. Se basaban en la utilización de la imagen, mediante la cual el poeta podía expresar el mensaje literario transmitiendo todos los matices posibles con la palabra desnuda. Se hablaba de “imagen certera” y “palabra tallada”. Aunque en estas teorías estaba presente el influjo del simbolismo, se oponían a la rigidez estrófica parnasiana.

Los principios ese movimiento *imagista* valoraban la estructura propia del texto desde una perspectiva formalista y apreciaban el valor intelectual que impidiera la impresión personal y el relativismo o subjetivismo. La imagen podía, como en el cubismo, estar revestida de dimensiones y facetas múltiples que se reunían en la categoría intelectual del lenguaje. Hemos analizado ya la repercusión de estas teorías en Ortega y d’Ors, lo que implica su influencia en las poéticas y líneas estéticas de los años veinte.

La cuestión de la poesía pura iniciada en el simbolismo pasó a España y asumió cuestiones como la de la metáfora que en el ámbito poético se plasmó en manifiestos y escritos de teoría poética ultraísta, en publicaciones ultraístas como *Grecia* o *Cervantes*⁴⁷⁶.

⁴⁷³ BURKHOLDER, J. Peter: “Musical time and continuity as a reflection of the historical situation of moderns composers”. *Historical reflection and reference in twentieth century music: neoclassicism and beyond: a symposium, Journal of Musicology* 9, núm. 4, 1991, pp. 412-429.

⁴⁷⁴ Hulme distinguía además entre las categorías de Romanticismo y Clasicismo, respondiendo la última a los valores de forma, construcción y definición. HULME, T.E.: “Romanticism and Classicism”, *Selected Writings*. New York, Routledge, 2003, pp. 68-83.

⁴⁷⁵ BLANCO AGUINAGA, Carlos: *Op. cit.*, pp. 41-61.

⁴⁷⁶ ABELLÁN, José Luis: *Op. cit.*, p. 124.

El ultraísmo valoraba la metáfora y la imagen como factores de creación moderna: la metáfora implicaba la ausencia de descripción y la proscripción de lo sentimental⁴⁷⁷.

Gerardo Diego se refería en su poemario *Imágenes*, ya citado, a un Retablo como “ingenuo guiñol metafórico”, probable alusión a la renovación teatral y los Ballets Russes –*Pulcinella*– asociados a una estética literaria despojada y sintética⁴⁷⁸. Guillermo de Torre, por su parte, trataba en profundidad la cuestión de la metáfora en la literatura a través de la figura de Góngora, algo que había tomado de Francis de Miomandre⁴⁷⁹.

Las discusiones sobre la metáfora se dieron en revistas esenciales como *Alfar* y *Revista de Occidente* penetrando en los discursos sobre cubismo, neoclasicismo y retorno al orden y extrapolándose a la música con este bagaje ultraísta, purista y cubista.

De Ortega al neoclasicismo metafórico

Según José Carlos Mainer la metáfora era uno de los rasgos que Ortega otorgaba al arte de vanguardia:

Deshumanización o predominio del placer estético-intelectual sobre el gozo patético sentimental. Evitación de las formas vivas, reemplazándolas por la metáfora, asaltándolas hasta sus mínimos entresijos como hace el “infrarrealismo” de Gómez de la Serna, Marcel Proust o James Joyce. [...] Hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte [...], considerar el arte como un juego y nada más [...], partir de una esencial ironía sobre el mismo balance de la operación artística [...], eludir toda falsedad y aportar una escrupulosa realización que contrasta con la tensión de imperfección que corroe el arte del siglo XIX [...], considerar la creación como “cosa sin trascendencia alguna”⁴⁸⁰.

Además el pensamiento artístico español asumía las teorías nietzscheanas sobre la consecución de una realidad completa y objetiva a partir de diferentes puntos de vista para captar lo objetivo material y lo objetivo espiritual -forma y contenido-. Este proceso suponía una transformación de la realidad en otra nueva a través de la metáfora⁴⁸¹ y estuvo presente en las doctrinas del cubismo y el neoclasicismo en la importancia otorgada a lo constructivo como síntesis de diferentes visiones y puntos de vista. Ortega proponía a Cézanne de nuevo como ejemplo de esta visión estética:

Cézanne, en medio de su tradición impresionista, descubre el volumen. En los lienzos empiezan a surgir cubos, cilindros, conos. Un distraído hubiera pensado que, agotada la peregrinación pictórica, se volvía a empezar y reincidíamos en el punto de vista de Giotto. ¡Nuevo error! Siempre ha habido en la Historia del Arte tendencias laterales que gravitaban hacia el arcaísmo [...]. Los volúmenes que Cézanne evoca no tienen que ver nada con los que Giotto descubre, son más bien sus antagonistas. Giotto busca el volumen propio de una cosa, su corporeidad realísima y tangible [...]. Cézanne por el contrario, sustituye los cuerpos de las cosas, volúmenes irreales de pura invención, que sólo tienen con aquellos un *nexo metafórico*⁴⁸².

⁴⁷⁷ BORGES, J.L.: “La metáfora”, *Cosmópolis*, noviembre de 1921. Y BORGES, J.L.: “Exámenes de metáforas”, *Alfar*, mayo de 1924.

⁴⁷⁸ DIEGO, Gerardo: “Evasión” (1918-1919), en: *Imagen...*

⁴⁷⁹ DE TORRE, Guillermo: “La imagen y la metáfora en la novísima lírica” en: *Literaturas europeas de vanguardia*.

⁴⁸⁰ MAINER, José Carlos: *Op. cit.* pp. 183-234.

⁴⁸¹ VELA, Fernando: “El Arte al cubo”, *Revista de Occidente*, núm. 46, abril 1927, pp. 55-60.

⁴⁸² ORTEGA Y GASSET, José: “Sobre el punto de vista en las artes”, febrero 1924, *Revista de Occidente*, núm. 8 año 2, pp. 130-160.

Esta cuestión impregnaba el pensamiento artístico y musical en tanto se estaba discutiendo el problema de la no referencialidad y la representatividad en el arte, que implicaba la polémica sobre la ausencia de contenidos emocionales. Interpretando correctamente el contenido de *La deshumanización del arte*, Manuel Abril⁴⁸³ remarcaba que la metáfora era también un medio de representación, puesto que

el arte nuevo no dice que no pueda o deba utilizarse la representación en la medida necesaria [...], esa medida es mucho menor de lo que se pretende y es el artista el llamado a dosificarla sin sujetarse para ello a más leyes de las de la fantasía y del arte creador. Esto es precisamente lo que hace el cubismo. Emplea la representación como alusión, la alusión como metáfora, la metáfora como clave o tonalidad, para fijar la atención y emoción en el sentido que al artista le conviene, y fuera de esto, construye la arquitectura de un cuadro en plena libertad [pone como ejemplo a Juan Gris]⁴⁸⁴.

Por otra parte, la propia relación del artista con el público era metafórica, debido a la distancia con el espectador y la dicotomía entre el programa estético del artista y el público, planteada anteriormente en la cuestión de minorías y arte impopular. La presencia de los *Ballets Russes* en España ya había evidenciado la idea de “metarrepresentación” o “teatro al cuadrado”, fomentada visualmente con artistas como Sert o el propio Picasso y que trascenderían especialmente a partir de *Pulcinella* y *El Retablo de Maese Pedro*. Estas cuestiones están presentes en las ideas sobre el teatro de Falla y Lorca⁴⁸⁵.

En la crítica musical la cuestión de la metáfora surgió precisamente a partir de la repercusión de aquellas obras que se adscribían al neoclasicismo o suscitaban el debate sobre el uso de elementos del XVIII, especialmente el *Retablo* y el *Concerto* de Manuel de Falla:

Vierte Falla el líquido rojo, transparente como el rubí, que ha de infundir alegría y entusiasmo en las venas. Para enranciar en los cálices de todos los corazones entusiastas es esta sangre de la ofrenda hispana que ha consagrado el más español de los músicos españoles, más universal por eso[...]. Lenguaje en el que todas sus metáforas se han impregnado de tanta realidad, que se confunda con la cosa misma⁴⁸⁶.

El concepto de metáfora es aquí utilizado como plasmación de la idea estilizada de la realidad, de la síntesis entre nacionalismo y universalismo. Mantecón consideraba la posibilidad de un nuevo clasicismo cuando reconocía esos visos de realidad a la recuperación metafórica de la tradición en Falla. Salazar, por su parte, veía en el *Retablo* “esas alusiones *metafóricas* a nuestra música religiosa primitiva y a nuestros clásicos del XVP”. También para él era difícil describir la intensidad de la realidad de esa alusión metafórica a Scarlatti en el *Concerto*:

Fragancia scarlattiana, que presenta el último movimiento del *Concerto*, pero qué diferencia profunda entre ambas músicas [...]. La relación con otras viejas músicas españolas sagradas y profanas no es otra cosa sino una impresión sugerida subjetivamente en el espíritu del auditor, sin

⁴⁸³ ABRIL, Manuel: “Itinerario ideal del nuevo arte plástico”, *Revista de Occidente*, diciembre de 1926, pp. 343-367.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ En *El Cante Jondo* Lorca, en 1922, utiliza la metáfora como núcleo central del poema.

⁴⁸⁶ JUAN DEL BREZO: “El Retablo de Maese Pedro”, *La Voz*, 29 de marzo de 1924.

referencia directa, algo como un empleo metafórico de esas sugerencias, que solo afloran en el auditor cultivado, capaz de recibirlas⁴⁸⁷.

La idea de la resonancia sonora en el *Concerto*, utilizando la metáfora a través de “sugerencias”, de evocación, hacía ver en esa construcción de un aparato sonoro por el predominio de lo tonal una expresión del concepto de la metáfora⁴⁸⁸. Algo que había señalado Manuel Abril en la pintura de Juan Gris, como hemos señalado⁴⁸⁹. El concepto de evocación, tan utilizado en las críticas, a veces denominado “color”, no dejaba de sustraer algo de carácter vanguardista al de metáfora: “El Scarlatti aparente del *Concerto* de Falla es reeditado por su alumno a través de los varios matices dieciochescos que Halffter utiliza como *color de época* en su *Sinfonietta*”⁴⁹⁰.

También se emplean estos conceptos referidos a obras extranjeras. Por ejemplo, Mantecón relaciona la *Rapsodia Española* de Ravel con las corrientes poéticas contemporáneas -Hulme y Eliot- y el *conceptismo*:

Los poetas españoles, de muy antiguo se percataron que a más del argumento, pretexto que les sirve para vertebrar sus poesías, existía una misión específica que le compete directamente como hombre de letras: la de la belleza del lenguaje, la pura eufonía que directamente emerge de su expresividad sonora. Más estrechamente aún que de la frase, la palabra misma se apodera de una calidad musical, de un timbre del que hay que cuidar, como en la orquesta de las regiones más sonoras y expresivas de los instrumentos [...]. Tras de esto, con genial intuición, viene el hallazgo de la metáfora que apunta a la realidad, transfigurándola con su gracia poética, haciéndola si se quiere trascendente, al desposeerla, por obra y gracia de la invención, de sus inmediatas contingencias, superrealizándola o desrealizándola, que son fases de la misma actitud mental [...]. Muy llegados hace falta que sean nuestros días para que nos hayamos percatado los músicos de que en las formas musicales hay también que crear, que no son meros moldes [...]. El tema le servía para hacer música, como objeto directo de la complacencia estética [...] insospechadas metáforas orquestales y armónicas, en las que pasaban de refilón y rozando los temas realistas [...] ⁴⁹¹.

Además de la relación con los conceptos de deshumanización y desrealización ya vistos, y de la equiparación de la búsqueda de la forma con el surrealismo, Mantecón planteaba las mismas interrogantes que Abril cuando hablaba del cubismo. La arquitectura, el valor constructivo de la obra y, por tanto, su valor metafórico como nueva obra, no impedían un contenido emocional ni impelían al uso de moldes.

La *Sinfonietta* de Ernesto Halffter puso sobre la mesa la cuestión de la ironía e implícitamente la alusión metafórica a los elementos dieciochescos como un rasgo de lo nuevo, común al cubismo y a otras tendencias de vanguardia⁴⁹². Fernando Vela trataba los rasgos de ironía y deformación del pasado afirmando que “el goce estético en el arte actual nace siempre de la conciencia de una duplicidad”, algo que tenía que ver con la noción teatral de la metarrepresentación:

⁴⁸⁷ SALAZAR, Adolfo: *Sinfonía y Ballet...*, pp. 243-246.

⁴⁸⁸ SALAZAR, Adolfo: “El *Concerto* de Manuel de Falla, idioma y estilo, clasicismo y modernidad...”.

⁴⁸⁹ ABRIL, Manuel: *Op. cit.*, pp. 343-357.

⁴⁹⁰ SALAZAR, Adolfo: “La *Sinfonietta*, de Ernesto Halffter”, *El Sol*, Madrid, 6 de abril de 1927.

⁴⁹¹ JUAN DEL BREZO: “La Rapsodia Española de Ravel, la Orquesta Filarmónica”, *La Voz*, 23 de diciembre de 1927.

⁴⁹² VELA, Fernando: “El Arte al cubo”..., pp. 55-60.

El arte se desarrolla como una matemática. Haydn, Mozart, nos están diciendo una tarde entera verdades como $2+2=4$ [...] pero si encerramos esta sencilla suma en un paréntesis y la oímos como evocación y anacronismo delicioso la operación se complica con una elevación al cuadrado. Si se vuelve a la forma es para agujerearla, si se vuelve a la forma es porque para existir deformación tiene que haber forma si bien destruida⁴⁹³.

La afinidad estética con el siglo XVIII y su problemática a través de la búsqueda formal en el clasicismo eran tratadas también por Salazar en *La música en el siglo XX*. Para Ortega y Gasset la metáfora era un medio de evitar realidades, un recurso dentro del “tabú” y del proceso de deshumanización⁴⁹⁴. Para Salazar era la vía a través de la cual desligarse de toda realidad, posibilitando una “libertad de estilo” a través de la reelaboración. En 1930 Salazar analizaba la *Sinfonietta* con ideas similares a las de Fernando Vela:

En el Concurso Nacional de Bellas Artes de 1925, gana Ernesto Halffter el premio del Estado para una composición sinfónica. La suya es una *Sinfonietta* en cuatro tiempos, en la cual el talento de ese joven autor llega a un punto eminente de madurez [...]. Las cualidades constantes de Halffter, consistentes en un intrínseco sentido moderno contenido en una forma de equilibrio clásico, se acentúan en esta obra, en la cual se responde en el vocabulario exterior, al gusto europeo de evocaciones dieciochescas, mientras que su textura armónica llega a los mayores extremos [...]. El resultado es de una admirable belleza de forma y de una riqueza de materia extraordinaria [...]. Al hablar del *Concerto* para clave de Falla, me he referido al “clasicismo metafórico” que presenta y que es un juego en el que se complace Halffter en su *Sinfonietta*⁴⁹⁵.

Efectivamente la obra utilizaba la característica división de sinfonía en cuatro movimientos y una claridad tonal contrapuesta y complementadas por el carácter rítmico y lo “afilado” de los timbres que siguen el modelo strawinskyano.

Esas ideas sobre un clasicismo metafórico era explicado de manera más sucinta en los mismos años por la crítica catalana cuando se presentó *Sinfonietta* en Barcelona dirigida por el maestro Lamote de Grignon:

La *Sinfonietta* es una afortunada realización de un fin que muchos persiguen y pocos logran, exponer los más acentuados modernismos musicales bajo las clásicas formas simplistas. Halffter, absolutamente moderno en el fondo, vuelve a lo tradicional en la forma. ¡Y con qué talento agrupa los valores, provoca los contrastes, y se recrea en los sonidos! Cuando menos, su obra es interesante, como representativa de nuevos ideales artísticos. Acaso los dos tiempos extremos - *Pastorella* y *Allegro Giocoso*, sean los menos laudables de la *Sinfonietta*, el primero por resultar un tanto vago, y el otro por recordar demasiado a Falla y a Strawinsky. Pero los dos tiempos centrales, *Adagio* y *Allegro vivace*, se imponen desde luego por la juvenil frescura de los temas y por la solidez del tejido polifónico e instrumental⁴⁹⁶.

Volviendo al discurso de Salazar, el clasicismo no tenía “mayor trascendencia” ni un propósito “profundo y oculto”. Con esta afirmación el crítico consideraba lo clásico en sus rasgos estéticos como valor permanente, y no como una repetición del pasado, de la misma forma que lo había expresado Falla y con él ámbito novecentista. Quizá en estos comentarios subyacía la consideración del estilo clasicista como un paso transitorio en la música de esa época, cuyos valores ayudaban a sintentizar la utilización

⁴⁹³ *Ibidem*.

⁴⁹⁴ ORTEGA Y GASSET: “Tabú y metáfora”, *La Deshumanización...*, pp. 74-75.

⁴⁹⁵ SALAZAR: *La Música contemporánea en España*, Madrid, Ediciones La Nave, 1930.

⁴⁹⁶ Z. “Gran teatro del Liceo. Cuarto concierto de cuaresma”, *La Vanguardia*, 13 de marzo de 1928.

tanto de la tradición culta como de la popular, a través del nacionalismo pedrelliano. Esa aparente intrascendentalidad de objetivos en Falla adquiriría sin embargo la solidez de un nacionalismo cuyo deseo “neutral”, metafórico, era restablecer la tradición culta y popular:

En unos, como en Falla, es una consecuencia de su deseo de encontrar la raíz de lo tradicional, a la vez histórico y popular, culto y espontáneo, y para ello apelan a una forma neutra, como un modo de “tabula rasa”, para comenzar un nuevo punto de partida. En otros es simplemente, un cambio de postura momentáneo. [...] La alusión en la música tiene que verificarse por la recurrencia a giros melódicos y rítmicos que el compositor emplea de un modo que podría denominarse metafórico, cuyo empleo voluntario, utilitario, lo aleja tanto de la inocencia “primesautiere” del pastiche como de la influencia en términos generales. Precisamente ese *empleo metafórico* de los elementos dieciochescos presupone una posibilidad de desligarse de todo género de influencias determinantes, y una libertad de estilo y de procedimiento sin la cual no cabe ese doble juego. Se busca temporalmente un entronque provisional en los modos de expresión de otra época, como una cura de altura o de otra índole, la cual no tiene validez más que bajo ese aspecto calificadamente irónico. La media vuelta de Strawinsky viene después de la caricatura de Pergolese en su *Pulcinella*; la de Picasso volviendo la cara a Ingres tiene un análogo aspecto. Strawinsky es tan Strawinsky escribiendo contrapuntos y empleando la sintaxis de Bach, como cuando construye los bloques titánicos de *Le Sacre*. Strawinsky tiene sus razones para asumir una máscara burlona o risueña o fingidamente severa, como en *Oedipus* o *Apolo Musageta*⁴⁹⁷.

Esta importancia de la metáfora se revitalizó con motivo de la conmemoración de Góngora en 1927. Dámaso Alonso señalaba que no se imitaba a Góngora, sino que sólo se utilizaba su procedimiento metafórico, no había pues un *Neobarroquismo*⁴⁹⁸ real. La explicación de la metáfora gongorina se unía a los conceptos de belleza objetiva y pureza⁴⁹⁹.

En *El Nuevo Romanticismo* José Díaz Fernández reflexionó sobre la cuestión de la metáfora y su importancia en el neoclasicismo en el ámbito literario. De alguna forma sus argumentos eran los mismos que Salazar en *La Música contemporánea en España*. Ambos desechaban una estética puramente formal y reivindicaban la raza española como expresión de un arte humanizado a pesar de utilizar “formas neutras”, *metáforas*, para crear un sentido moderno, y una intención de desvincularse de Europa y de su influencia neoclasicista para reivindicar la identidad española. La única diferencia entre ellos es que Salazar veía el neoclasicismo musical español adelantado al francés, mientras que para Díaz Fernández era reflejo de este último:

La estética neoclasicista se contradecía a sí misma. Pretendía hacer un arte para minorías. Y tenía como instrumento único de creación la metáfora [...], una creación popular. Un elemento que reside en la boca del pueblo [...]. Por muchos juegos y escamoteos que hicieron con la metáfora no pudieron desvincularla de su sentido popular y muchas veces, casi siempre,

⁴⁹⁷ SALAZAR, Adolfo: “Manuel de Falla”, *Op. cit.*, pp. 183-86.

⁴⁹⁸ ALONSO, Dámaso: “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”, *Revista de Occidente*, febrero de 1928, pp. 177-202.

⁴⁹⁹ “Quiso que la belleza de su obra radicara en la metáfora impía de realidades que mueren, metáfora construida con espíritu escultórico y situada en un ambiente extratmosférico. Amaba la belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de congojas comunicables [...] los gramáticos críticos aferrados en construcciones sabidas por ellos, no han admitido la fecunda revolución gongorina, como los beethovenianos empedernidos en sus éxtasis putrefactos dicen que la música de Claudio Debussy es un gato andando por un piano”. GARCÍA LORCA, Federico: “La imagen poética de D. Luis de Góngora”, *Residencia*, núm. 4, vol. 3, octubre de 1932, pp. 94-103.

acudieron al folclore, a los elementos de arte primitivos para crear el arte nuevo [...]. Por lo demás, el neoclasicismo español estaba en manifiesta desventaja con relación al patrón francés, del cual era epígono [...]; incluso Góngora, que es precisamente el modelo neoclásico, representa a maravilla el modelo de raza, y su obra ha cristalizado una España en pelea muchas veces con la conciencia de Europa⁵⁰⁰.

Este texto confirma que el neoclasicismo, en su búsqueda de lo racial, concilió – desde el punto de vista de la crítica- las vías culta y popular, desmitificando la noción primera de las minorías. La metáfora se convirtió así en la justificación de la reivindicación moderna de la tradición española. Para Celsa Alonso, el uso metafórico de formas dieciochescas fue un “trasunto de la búsqueda intelectualizada de lo castizo (Unamuno)” que culminaría en la “hispanización del lenguaje de vanguardia”⁵⁰¹.

3.5. Ironía y humor, valores clásicos

Conceptos

Desarrollar aquí un discurso sobre la importancia del humor, la ironía y el arte como juego en las vanguardias de la época sería objeto de otro trabajo. Nuestro objetivo aquí es destacar la importancia de la ironía y el humor en el pensamiento de la época como rasgos del arte y la música nuevos, derivados de la consideración del arte como juego. Estos valores aparecen en el discurso neoclasicista relacionados sobre todo con la “burla del pasado”. y la valoración del humor “clásico”, además de la identificación existente entre ambos valores en lo que concierne al desarrollo del neoclasicismo y los retornos musicales.

Los conceptos que se destacaron en la crítica adoptaban la mayor parte de los argumentos sobre arte nuevo y puro que competían al discurso neoclasicista, no sólo en la noción de música pura, sino en la idea de sencillez y facilidad, poniendo un punto de relación importante entre artes, letras y música que permitía en muchos casos una interdisciplinarietà desde los presupuestos de Cocteau y Satie.

El Noucentisme ya había destacado estos valores en compositores del XVIII, pero para comprender el enfoque de los principales escritos hay que acudir al concepto de ironía en Ortega, quien afirmaba que “ironía” era la palabra del arte nuevo⁵⁰². Su concepto de ironía implicaba toda su metafísica del arte, ya que era una forma de tomar distancia de la realidad:

El triunfo del arte se transparenta en esa burla de sí mismo. Ofreciéndose como juego, el arte escapa a la seriedad de la vida. No es que eluda sus urgencias y dramatismos, simplemente los pone en otro sitio; los adapta en la medida en que los contempla desde la absoluta distancia del juego intrascendente [...] Si cabe decir que el arte salva al hombre, es sólo porque salva de la seriedad de la vida y suscita en él inesperada puericia⁵⁰³.

Para Ortega el arte como juego, como ironía, era la propia constatación de la imposibilidad del arte puro. En ello cobraba todo su sentido la exclusión de la

⁵⁰⁰ DÍAZ FERNÁNDEZ, José: *Op. cit.*, pp. 49-55.

⁵⁰¹ ALONSO, Celsa: “Nacionalismo”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Director y coordinador: Emilio Casares Rodicio, Madrid, SGAE, 2000, vol. 7, pp. 924-944.

⁵⁰² ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas* III, Madrid, Alianza, Revista de Occidente, 1983, p. 382.

⁵⁰³ HERNÁNDEZ SAAVEDRA, Miguel: “La ironía del arte”, *Revista de estudios orteguianos*, núm. 2, 2001, p. 384.

repetición del pasado: “el arte mejor del presente consiste en no haberlo, pues lo que hoy pretende ser llena y lograda obra de arte suele ser, en verdad, lo más antiestético que cabe: la repetición del pasado”⁵⁰⁴. Frente a la reedición de moldes pretéritos, entra el principio artístico de creación como construcción inteligible pero sin apego a lo natural⁵⁰⁵.

En el mismo año de la publicación de las *Meditaciones del Quijote* (1914), donde Ortega ya apuntaba estos conceptos, Salazar hablaba de ironía en la música de Debussy, en su reseña del estreno de *Iberia* por la Orquesta Filarmónica de Madrid. La música de Debussy era ejemplo de belleza pura escondida tras una sutil ironía, cualidad común al arte coetáneo y que había destacado el pensamiento musical francés como un rasgo idiosincrático frente a la seriedad germana⁵⁰⁶:

En el mecanismo del pensamiento actual, en el pensamiento artístico sobre todo, la ironía es un resorte capital. Y esta ironía será lo último que el público, ingenuo y espontáneo, pueda comprender. Esa fina burla de Debussy no puede ser entendida por todos [...]. Cuando la sorpresa pierda lo que tiene de desagradable para dejarle ver, sin suspicacia, lo que tiene de inteligencia, entonces comenzará a sentir la palpitación cordial y la emoción de la más delicada categoría que hay por debajo de ese ropaje chispeante: la desnuda belleza [...], hay mucho y muy hondo detrás de toda esa apariencia nerviosamente menuda⁵⁰⁷.

Tras la Primera Guerra Mundial en las artes plásticas se destacaba la inclinación humorística y caricaturesca unida a recursos técnicos clásicos. Moreno Villa explicaba en 1920 cómo muchas veces el arte moderno utilizaba el humor unido a cualidades clásicas como equilibrio, línea, belleza y limpieza de dibujo⁵⁰⁸, si bien en muchas otras ocasiones era arbitraria la filiación humorística.

En los mismos años las publicaciones aliadófilas resaltaban la noción de lo irónico y el humor en la obra objetiva de Strawinsky⁵⁰⁹. Esa asociación repercutía en España también a través de los *Ballets Russes*: muchas de las críticas en publicaciones musicales aludían a la utilización humorística y grotesca de la tradición en obras como *Le don de l'opéra*, *Pulcinella* o *El Sombrero de tres picos*⁵¹⁰. Salazar hablaba en 1920 del humor y la ironía como los valores “más clásicos” al referirse a la obra de Strawinsky⁵¹¹. Muchas

⁵⁰⁴ ORTEGA Y GASSET, José: *Obras Completas III*, Madrid, Alianza, Revista de Occidente 1983, p. 421.

⁵⁰⁵ *Op. cit.*, p. 366-369.

⁵⁰⁶ JEAN-AUBRY, G.: *La musique française d'aujourd'hui...*, pp. 35-36. Ya hemos visto además que la crítica francesa anterior a los años veinte destacaba también a Ravel como ejemplo de ironía clásica.

⁵⁰⁷ SALAZAR, Adolfo: “Crónicas musicales. *Le Tombeau de Debussy*. *Iberia* y la Orquesta Filarmónica”, *El Sol*, 25 de enero 1921.

⁵⁰⁸ MORENO VILLA, José: “Pandemio Camba-Bagaría”, *España*, núm. 270, 1920, p. 10. Bagaría es descrito como un artista clásico por su dibujo asociado a un sutil humor, algo contemplado también en años posteriores en la música de vanguardia.

⁵⁰⁹ HENRY, Leigh: “Igor Strawinsky and the objective direction in contemporary music”, *The Chesterian*, núm. 4, Enero 1920, pp. 98-102.

⁵¹⁰ “Falla ha estilizado a la manera irónica buena parte de la música popular de España”. J.V. “Ante el escenario: Teatro Real, *El sombrero de tres picos*”, *El Tiempo*, 6 de abril de 1921. Ver además: GOMEZ, Julio: “Teatro real: *El sombrero de tres picos* por los bailes rusos”, *El Liberal*, 6 de abril de 1921. Y MUÑOZ, Matilde: “Teatro Real, los ballets rusos”, *El Imparcial*, 6 de abril de 1921.

⁵¹¹ Salazar ya hablaba en 1920 del humor y la ironía como los valores “más clásicos” al referirse a la obra del ruso: SALAZAR, Adolfo: “Apuntes para una geografía musical de Europa, Rusia”, *La Pluma*, vol. 1, 1920, pp. 207-212. Y WALTER: “Música y teatros. Liceo. Bailes rusos”, *La Vanguardia*, 20 de abril de 1924.

veces se usaban nociones afines a la “caricatura” como explicación de esa aproximación metafórica al espectador, y por otra parte al objeto musical del pasado.

Pero no hay que olvidar la repercusión del teatro, y especialmente de la teoría del humorismo de Luigi Pirandello. La revista *España* publicó artículos sobre ello al finalizar la guerra y hasta entrada la década de los años veinte. Aquí la cuestión del humorismo es pasada por el tamiz orteguiano que aunaba los caracteres trágico y cómico desde un punto de vista nietzscheano. La sublimación de lo cómico a través de lo cómico mismo venía a estar representada en *El Quijote*, donde el humorismo hacía metafísica de nuevo aludiendo a Nietzsche.

En *España* se empleaba el término “humorironía” para referirse a un humor inteligente, intelectual, tomado de Francia y que en España permitía codear lo académico con lo castizo, y se citaba a Araquistain como testimonio escrito de estos conceptos⁵¹². Precisamente Araquistain se refería en *La Voz* al alma como *construcción* artificiosa y exponía la capacidad del humor para descomponer un carácter en diferentes elementos, desde una filiación terminológica cubista⁵¹³. Humor e ironía se identificaron desde estos presupuestos.

El circo y los clowns también tuvieron su lugar en la crítica española asociados a los conceptos de nuevo arte, intelectualismo y minorías. Rivas Cherif trataba el tema poniendo de relieve la repercusión de Ramón Gómez de la Serna⁵¹⁴. Éste último también escribió frecuentemente sobre el clown y el teatro arlequinesco italiano⁵¹⁵.

De Ravel, los Seis y Satie a *Sinfonietta* de Ernesto Halffter

Hacia 1920 la crítica musical destacaba la ironía de los músicos franceses asociándola a valores clásicos. En *Andrómeda*, de 1921, Salazar trataba el tema del humor en la música asociado a las cualidades de “brevedad, armonía y ligereza” que los músicos franceses posteriores a 1870 habían desarrollado gracias a “poner los ojos en las músicas de los siglos XVII y XVIII, ejemplos de sensibilidad y elegancia [...]”. Proponía como ejemplo la obra de Ravel, desde “la ironía sutil hasta la bufonería desbordante”, rasgos que se podían aplicar a “gran parte de la música actual”. Salazar quería para la música española esa ironía sutil de Ravel, el “ironista incisivo, la cortante agudeza expresada por un medio sonoro infinitamente inteligente”. Por lo tanto, inteligencia e ironía no eran cualidades excluyentes. España debía buscar esa “vuelta a nuestra más ligera musa [que] sería un beneficio, a condición de huir del pastiche y el refrito”. Algunos críticos utilizaban para describir la música de Ravel el mismo discurso que para las artes plásticas: el valor del dibujo como trazo vigoroso, “firme y apretado”, que se contorsiona en “escorzos” para plasmar “ironía”⁵¹⁶. A partir de este criterio plástico, analizaban Salazar y Mantecón el panorama artístico. Estas ideas eran

⁵¹² SANCHE QUIJANO: “La humoironía”, *España*, núm. 407, año 10, 2 de febrero de 1924, p. 1.

⁵¹³ ARAQUISTAIN, Luis: “Una teoría del humorismo”, *La Voz*, 24 de enero de 1924.

⁵¹⁴ RIVAS CHERIF, Cipriano: “El circo y su literatura”, *España*, núm. 398, 1 de diciembre de 1923, pp. 9-10.

⁵¹⁵ GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: “El genio del clown”, *El Sol*, 13 de enero de 1927.

⁵¹⁶ JUAN DEL BREZO, “Sobre *La Alborada del gracioso*. Conciertos y muñecos”, *La Voz*, 15 de noviembre de 1924.

aplicadas por Salazar a Ravel y a Falla, destacando en el primero un *escorzo* comparable al Greco⁵¹⁷:

Quando concreta una alusión, el objeto de ella es, caso general en la pintura contemporánea, un objeto interesante por su rareza, por su fuerza de carácter, aun por su fealdad misma, sugerente todo ello de una mirada irónica por parte del artista. Esta posición netamente moderna, es muy difícil de percibir en la música [...]. Desde hace siglos, la pintura ha reivindicado la calificación de belleza para objetos de muy distinta condición a aquellos, pero en música este plano intelectual comienza en los últimos tiempos románticos, y muchos músicos modernos, Debussy entre ellos, lo han rechazado totalmente. Esta sería una de las razones que diferenciarían a Debussy de Ravel [...], la alusión dura, fría al objeto exterior [...]. Con todo ello nada más lejos de Ravel de una intención de describir o pintar en la música. No creemos inútil recordar la doble perspectiva en que se coloca el artista moderno por virtud de la cual la obra no guarda más que una remota coincidencia con los motivos extramusicales que determinaron su concepción y el brote de los elementos específicamente musicales con los que el músico construye después su obra alejada e independiente de aquellos motivos sugeridores [...]. Es precisamente esta perspectiva desde un alto plano intelectual, lo que da el aspecto de estupefaciente genialidad a la interpretación plástica que Massine ideó para el *Tricornio* de Falla, a través de un escenario de una maravilla única. La música fue el primer escalón para ese vuelo extraordinario a unas alturas insólitas [...]. Todo su poder de caricatura, de fuerza bruta o de irónica sensiblería resalta en las versiones de concierto, dejando ver que, si cabrían interpretaciones plásticas más en consecuencia con un íntimo espíritu nacionalista que las de aquella ocasión, no es probable que hubieran revelado con mayor talento lo que realmente tiene de universal⁵¹⁸.

Julio Gómez, por su parte, resaltaba en *El Sombrero* el sentido del humor asociado a la agudeza, al ingenio “que hacen a todos los grandes maestros” y al carácter español, aunque dentro de su perspectiva echaba de menos cierto tradicionalismo y “la rotundidad de los finales clásicos” -apelaba a la tradición clásico-romántica-: “la eterna belleza de la música de Wagner, Bach, Beethoven, Schumann”⁵¹⁹.

También la presentación de obras del Grupo de los Seis en el inicio de la década de los años veinte suscitó comentarios sobre el humor en la música, influidos en parte por los críticos franceses que impartían conferencias en España sobre el humor enfatizando la idea de tradición, como André Pirro. Ello implicó en muchos casos acudir a la reivindicación de figuras como Bach o los clavecinistas franceses, que por otra parte ocupaban el discurso sobre el neoclasicismo y la música pura.

Mantecón hablaba de “sátira” musical en algunos compositores franceses y rusos, ante la presentación de *El carnaval de los animales* de Saint-Saëns por la Orquesta Sinfónica: “Es viejo en la historia de la música buscar los efectos cómicos y la sátira [...] desde el famoso flautista griego, casi inventor del poema sinfónico, sin olvidar a Bach, hasta la ópera cómica”⁵²⁰. Del Grupo de los Seis destacaba su capacidad de inspirarse en las obras cómicas del XVII⁵²¹. De nuevo analizaba esa posibilidad

⁵¹⁷ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Orquesta filarmónica, “*La Valse*” de Ravel, Debussy, Falla”, *El Sol*, 16 de enero de 1922.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

⁵¹⁹ GÓMEZ, Julio: “De música. Teatro Real. *El Sombrero de tres picos* por los bailarines rusos”, *El Liberal*, 6 de abril de 1921.

⁵²⁰ JUAN DEL BREZO: “El carnaval de los animales de Saint-Saëns”, *La Voz*, 16 de diciembre de 1922.

⁵²¹ JUAN DEL BREZO: “Hablamos de la alegría en la música, del Grupo de los Seis y de Rubinstein”, *La Voz*, 11 de abril de 1923.

humorística desde Bach y los clavecinistas, “el intento de los florentinos del setecientos, que al ponerse en contacto con los parisienses que se solazaban en la feria de san Germán, arroja su chitón pseudogriego, para ataviarse con los alegres colores del rey de los locos”. Mantecón se refería a la opereta, de la que los músicos actuales retomaban “aquella carcajada, de labios para dentro, que nos cuenta Homero hizo estremecer a los dioses”. Esa capacidad de ironización estaba ligada a la “contorsión de las formas” y a la desarticulación [deshumanización y depuración] de la forma clásica, criterio que procedía de autores franceses⁵²².

Arconada reflexionaba de forma más general sobre el humorismo en 1923. Sus argumentos eran parecidos a los de Mantecón y Salazar⁵²³. Y los referentes eran Saint-Saëns y Los Seis. El reflejo en la música española estaba en *Circo*, de Mantecón, recientemente presentada en la Residencia de Estudiantes. Esta obra para piano presentaba en fecha temprana cuestiones que en las artes plásticas españolas ya habían salido a la luz en artistas que trataban el tema del humor y el circo de forma visual. La obra no se consideraba dentro de la estética neoclasicista, pero la reflexión sobre el humor que suscitaba, hacía referencia, teniendo en cuenta lo que el bagaje de la crítica ya había asentado sobre el tema, a lo clásico y el clasicismo como referentes de este recurso. La referencia a los animales, la brevedad de las piezas y el uso de melodías humorísticas señalaban en dicha obra la influencia del Grupo de los Seis.

Arconada, sin embargo, cuestionaba el calificativo de humorística que se había dado a la obra, porque “el humorismo tiene origen más literario que musical y se ha adaptado a la música”. La complejidad de la música moderna negaba la claridad de un humorismo como tal, que pertenecía a lo clásico: “la música moderna ha venido a complicar ese gesto claro del humorismo clásico, ha venido a perturbarlo dentro de su tranquilidad histórica...”. Este texto negaba implícitamente la posibilidad de un neoclasicismo, pues veía en la música moderna un alejamiento de la sencillez del humorismo clásico y una complicación intelectual, pero en el fondo no negaba la posibilidad de un Clasicismo moderno. El humorismo era una expresión de tránsito hacia el problema estético que venía a ser la construcción de la obra de arte nuevo, -en clara referencia a Ortega-, no un rasgo estético en sí que imperara en la obra.

Para Salazar el humor también era un medio para conseguir una serie de aspiraciones técnicas e intelectuales: “bajo un aspecto incisivamente burlesco, se guardan virtudes musicales de un valor que para sí quisiera tanta música vana y estéril que con la pública aquiescencia usurpa ese título”⁵²⁴. Ello también tenía que ver con las cualidades de la inteligencia y la aspiración al equilibrio clásico: “La depuración de todo lo superfluo, el aspecto burlesco está presente en uno y otro de manera muy diversa, porque si Ravel hace muy seriamente su broma, Satie se toma muy irónicamente su seriedad. Una nueva estética va tomando forma cada vez más nítida: quitar importancia y equilibrar como los clásicos”⁵²⁵. Se percibe en estas palabras la influencia de la estética de Cocteau⁵²⁶. La modernidad se definía, pues, por medio de un aparente humorismo

⁵²² DUREY, Louis: “Francis Poulenc”, *The Chesterian*, núm. 25, vol. 4, septiembre de 1922, pp. 1-4

⁵²³ ARCONADA, César M.: “Comentarios musicales, el humorismo en la música”, *España*, núm. 381, 1923, pp. 11-12.

⁵²⁴ SALAZAR, Adolfo: “En la Residencia de Estudiantes. Conferencia concierto de Fernando Ember”, *El Sol*, 11 de junio de 1923.

⁵²⁵ SALAZAR, Adolfo: “Crónicas musicales. Los Seis de París”, *El Sol*, 6 de octubre de 1921.

⁵²⁶ CARREDANO, Consuelo: *Op. cit.*, pp. 185-186.

que no dejaba de ser agudo, de la misma forma que lo era la música del grupo de los Seis y de Satie⁵²⁷.

Otra de las obras que tuvieron una lectura sobre el humor fue la *Marche Joyeuse* de Ernesto Halffter. En su momento, en 1922, la obra fue relacionada con una nueva tendencia “clara, llena de luminosidad” –referencia a lo mediterráneo-, pero de “serena alegría” a través de una nueva tendencia neoclasicista que permitía alusiones strawinskyanas “sin Strawinsky”⁵²⁸, “marcha grotesca [...] animada por un dinamismo desbordante y fogoso, que acude para expresar los colores más vivos y brillantes de la paleta orquestal y armónica más moderna”. La asociación de lo grotesco, alegre, despreocupado y el sentido clásico estaban presentes en las críticas.

La descripción de Gerardo Diego de la misma obra años después aclara estas cuestiones. Aunque con la perspectiva del año 1945, que cierra el periodo de entreguerras, el escritor daba con lo que serían los aspectos fundamentales en la siguiente etapa compositiva de Ernesto Halffter con *Sinfonietta*: la “burla” de la tradición, la ironía, la espontaneidad y el juego, además del uso del folclore “callejero y culturalizado” (*estilizado*, al fin). Asimismo, la asociación de esta obra con el primer Dalí –puesto que la portada de la partitura fue obra de dicho artista- anticipa muchos rasgos estéticos comunes entre plástica y música. El escritor relacionaba la composición con el neoclasicismo europeo, el de Strawinsky, Ravel y el París de los Seis:

La *Marche Joyeuse* responde a esa necesidad expresiva del músico moderno, de gran ciudad, del folclor callejero y culturalizado. El título recuerda en gran medida a *Joyeuse Marche* de Chabrier, y a la *Isle Joyeuse* de Debussy. Pero nada más que el título. El espíritu de Chabrier era demasiado bufonesco en estos trances, y, por el contrario, Debussy se evade a pasajes de deslumbrante paganía y se chapuza en las aguas paradisíacas de su isla. Más modesta, la obra de Halffter es bien personal, y la greguería y algarabía de su bitonalidad inquieta y de sus bruscas modulaciones, nadie diría, si no tiene delante la obra, que está lograda casi siempre con dos líneas o, a lo sumo, con tres notas simultáneas. Es el momento en que llega a conocimiento de Halffter la música de postguerra, las novedades escandalosas de París. [...] Un sabor ácido y fresco, a fruta verde, se tardece cuando los jugos están bien dispuestos y el humor y la hora lo sugieren. La pieza de Ernesto es tan ligera e intrascendente como encantadora. Y así como el *ragtime* de Strawinsky, se prestigiaba en la portada con una diablura caligráfica de Picasso, la cubierta de la *Marche Joyeuse* se alegrará con un dibujó de Dalí⁵²⁹.

Los textos sobre Satie con motivo de su muerte en 1925, coincidían con un punto de inflexión y reflexión sobre el arte nuevo. El mismo Gerardo Diego contraponía la música de Debussy, como algo pasado y “empalagoso”, a la de Satie. La ironía del Grupo de los Seis se relacionaba con Góngora anticipando criterios que se repetirían con la eclosión gongorista en los años sucesivos:

La ironía que en el uno sólo apunta, grano de especia para condimentar el almíbar poético, triunfa genialmente en el otro, pero procurando con su interno contrapunto el brote de la emoción poética. Y ¿no es éste el procedimiento favorito de muchos artistas contemporáneos? [...] Nuestro Don Luis encontraría sin duda, encantadores, poéticos, los amenos títulos y epígrafes de uno de los más finos humoristas musicales y literarios del autor, por ejemplo de la *Sonatina burocrática*. ¿No es gongorino este bello contubernio verbal del delicioso Eric Satie? Si

⁵²⁷ SALAZAR, Adolfo: “Una obra ultramoderna, *Circo*, de Juan José Mantecón”, *El Sol*, 1 de febrero de 1923.

⁵²⁸ SALAZAR, Adolfo: “Un músico nuevo, Ernesto Halffter. II. El anhelo clasicista actual. Su música para cuarteto”, *El Sol*, 5 de mayo de 1923.

⁵²⁹ DIEGO, Gerardo: “La obra pianística de Ernesto Halffter”, *Música*, nos. 14-15, 1945.

penetramos en la selva poética de nuestros días, los ejemplos, no siempre -es cierto- del mejor gusto, se multiplicarían⁵³⁰.

Satie era el tema de un importante ensayo de Salazar en la misma publicación, *Revista de Occidente*, al año siguiente⁵³¹. Salazar trataba la “burla sutil” en Satie, siguiendo su trayectoria. La ironía de las obras de Satie anteriores a la guerra podía entenderse como un “vaticinio del impresionismo *avant la lettre*”, pero cambió con la influencia de la Schola Cantorum: “todo lo que hizo fue exhibir un tríptico compuesto de pastoral, coral y fuga”. El arte jovial que a partir de la guerra imperó en Satie y el grupo de los Seis formaba parte de

Otro movimiento mundial que estremeció el arte. Si París, con sus finos sismógrafos, lo acusó enseguida, otras ciudades de pies más lerdos lo recogerían después. Nadie, nadie que no fuese leal y que no fuese hombre viviente dejó de acusar un reflejo, aunque fuese momentáneo. España misma tuvo gentes simpáticamente despiertas que supieron decir a tiempo el *anch'io*.

Salazar –deducimos- se refería al movimiento neoclasicista internacional, y el reflejo de éste en la obra de Satie se percibía en *Socrate*, obra “de una belleza legítima, emoción real y momentos de alto arte: una arte desnudo, algo enclenque y raquítrico, pero puro y sin mancilla [...]. Satie merecía algo más que el manto arlequinesco con que su época le obligó a disfrazarse [...].”⁵³².

Esta misma opinión sobre la obra de Satie impregnaría muchas críticas en años posteriores. En la crítica catalana también se destacaba ese humorismo agudo e inteligente procedente de Francia y resultante de una historia musical hecha por franceses, como había resaltado Mantecón: Couperin, Rameau y Chabrier⁵³³. La influencia de Satie en Cataluña se realizaba a través de Ricardo Viñes.

Como hemos considerado anteriormente, era necesario rescatar ya en 1925 los rasgos de un arte profundo en los testimonios del arte moderno, más allá de la mera burla. Satie era platónico y kantiano, racional y formalista en este sentido⁵³⁴ y, como Mozart, representante de una música inteligente, sensible y de “exquisita y profunda musicalidad” dentro de “toda esta ironización lírica, esta mueca de burla que se hace al vecino de enfrente, señor Schola o conservatorio, que está más en la periferia que en lo profundo”⁵³⁵.

Esa periferia a la que se refería Mantecón era el *margen* del que trataba Bal y Gay cuando reflexionaba sobre el humor en el arte moderno⁵³⁶. La periferia, el margen, eran la distancia objetiva, la metáfora y la deshumanización orteguiana. En su ensayo en *Alfar* Bal y Gay veía una relación entre los conceptos de depuración, serenidad y disciplina, y el humor que predominaba en “el arte que corre, cada día más aristocrático”. Ese humor estaba en la “plenitud griega y romana”, pero sobre todo en

⁵³⁰ DIEGO: “Un escorzo de Góngora”, *Revista de Occidente*, núm. 7, año 2, enero de 1924, pp. 76-89.

⁵³¹ SALAZAR, Adolfo. “Erik Satie”. *Revista de Occidente*, núm. 29, noviembre de 1925, pp. 292-299.

⁵³² *Ibidem*.

⁵³³ S: “Un curs de conferencies musicals a la universitat. Pel reverend P.J.A de Donostia. O.M.C. El humorismo en la música pura”, *Revista Musical Catalana*, julio de 1929, pp. 274-275.

⁵³⁴ Desvinculado del antikantismo pregonado por Maurras en el Neoclasicismo de finales del XIX, y de la Schola, lo que confirma en esta referencia a Kant el influjo del Neoclasicismo francés posterior, progresista y de la *Nouvelle Revue*, etc. CORPUS BARGA: “Reflejos de París. Un músico platónico”, *El Sol*, 15 de julio de 1925.

⁵³⁵ JUAN DEL BREZO: “Eric Satie, el músico de la ironía”, *La Voz*, 6 de agosto de 1925.

⁵³⁶ BAL Y GAY, Jesús: “Peregrinación al margen”, *Alfar*, núm. 57, abril de 1926, pp. 16-17.

el siglo XVIII francés: “Trátase de un pequeño libro francés del siglo XVIII. Que parece, y que debe ser, el breviario del artista del momento presente: *la paradoxe sur le comédien*”. Las palabras de Bal y Gay aludían a la actitud generalizada antirromántica conectada con el neoclasicismo poético de cuño francés, y lo extrapolaba a las artes en general, como ejemplo de serenidad, frialdad, clasicismo, que permitían desde su distancia el humor, sin que por ello el arte dejara de ser consciente, inteligente:

No hay inconveniente, ya en pleno 1926, en asimilar poeta, o músico o pintor, a comediante. Hoy el arte, ya definido claramente aquende y allende las fronteras ibéricas, se entiende como una suprema diversión. Y el teatro del tiempo de Diderot, parece tener idéntico cariz [...]. Los espíritus más finos del presente, tratan de corroborar el fondo de esas groseras manifestaciones. [...] Así entendidos el arte y el artista, no puede perdonárseles la propia confesión [...], la salvación del arte parece ser hoy el margen. Un artista que se vuelva todo entero en su obra, carece de toda perspectiva de ella. [...] La obra consciente necesita perspectiva, que es tanto como decir distancia, que es decir serenidad [...]. El margen, pues, ha de parecer un principio de frialdad. Si no glacial, cuando menos la zona templada donde no se conciben las tormentas⁵³⁷.

Sinfonietta de Ernesto Halffter constituyó el mejor ejemplo de esa “humorironía” en la música contemporánea española, como lo había sido de la metáfora. Fernando Vela trataba en su ensayo de 1927⁵³⁸ los rasgos de ironía y deformación del pasado afirmando que “el goce estético en el arte actual pasa siempre por esta actitud irónica frente al pasado” y “nace siempre de la conciencia de una duplicidad”, y negando por otro lado la capacidad de asentamiento estético del neoclasicismo en el siglo XX. Mainier considera que Vela reflexiona en su ensayo sobre la ironía en la –imposible– recuperación de la música del pasado, de la misma forma que Picasso ironizaba sobre los desnudos griegos o Salinas sobre Garcilaso de la Vega⁵³⁹. Benjamín Jarnés se refería al texto de Vela como un “feliz intérprete del actual idioma estético”⁵⁴⁰.

La obra de Ernesto Halffter, *Sinfonietta*, intensificó por tanto el sentido de deformación de la tradición culta y los aspectos de juego e ironía, que advinieron con la influencia del París de los Seis, en el análisis de las obras españolas. Demostró además el contacto con la generación literaria del veintisiete. Benjamín Jarnés hablaba de él en *La Gaceta Literaria* como un “feliz intérprete del actual idioma estético.

El humorismo de Strawinsky, antítesis del español

El discurso sobre la ironía y el humor como rasgos de lo moderno era común a todas las disciplinas a finales de los años veinte. De la misma forma que había un intento de crear un neoclasicismo a la hispana, se intentaba proyectar el rasgo típicamente español, el acento nacional –grave, serio– cuando se trataba del humor español. El discurso sobre la ironía en España se transformaba así en un análisis del carácter y el temperamento españoles intentando definir de nuevo las cualidades españolas en el arte contemporáneo, con recursos muchas veces dependientes del espíritu del 98⁵⁴¹.

⁵³⁷ *Ibidem*.

⁵³⁸ VELA, Fernando: “El arte al cubo”, *Revista de Occidente*, núm. 46, abril de 1927, pp. 55-60.

⁵³⁹ MAINIER, José Carlos: *Op. cit.* pp. 183-234.

⁵⁴⁰ JARNÉS, Benjamín: “El arte al cubo”, *La Gaceta Literaria*, 1 de junio de 1928.

⁵⁴¹ “Puede objetarse que la ironía es pura forma de la expresión. En este sentido, no tendría nada común, desde el punto de vista sociológico, con aquellos sentimientos y pasiones. En cierto modo,

Para Ramón Gómez de la Serna⁵⁴² el humorismo era testimonio de claridad e inteligencia, cualidades clásicas. Su intención era desvincular la creación española del frío humorismo francés y resaltar su diferencia con una ironía que era ofensiva y había caracterizado las corrientes afrancesadas de años anteriores. El humorismo podía ser un rasgo típicamente español, frente a la ironía, y lo grave de su acento se relacionaba con Italia, Pirandello y las cualidades clásicas de composición y disciplina que había en el humorismo italiano. Góngora, Goya y Picasso eran representantes de ese humorismo verdadero relacionado con la idea de lo puro⁵⁴³.

La gravedad del humorismo español ya había sido destacada en la crítica musical, especialmente en *Sinfonietta*, como culminación del proceso nacionalista-neoclasicista desde el *Retablo* y el *Concerto*. La música de Falla, representación del neoclasicismo “serio” a la hispana, era también la utilización seria de la ironía. No obstante, las críticas sobre esta obra también habían destacado en ella la deformación irónica planteada como evolución desde el cubismo al surrealismo y como tal Gómez de la Serna hablaba también de éste en su texto. Estas consideraciones no eran comunes a toda la crítica musical, se seguía hablando de ironía sin profundizar en sus significados estéticos, aplicando el término para el análisis de muchas obras del Grupo de Madrid, como *Parada* de Mantecón⁵⁴⁴.

En los años treinta el estreno de nuevas obras de Strawinsky trajo de nuevo alusiones a lo grotesco y el humor, en especial tras la representación de la *Historia del Soldado* en 1931 por Rivas Cherif, Ernesto Halffter y Vázquez Díaz, homenaje a Strawinsky por su 50 aniversario en la Residencia de Estudiantes. Salazar destacaba la influencia de la marioneta en Strawinsky desde *Renard*, donde se colocaba a los cantantes fuera del escenario como en los teatros de marionetas, hasta *Historia del Soldado*, viendo en ambas una mordacidad irónica que les daba un aspecto grotesco o bufo como en la farsa italiana, unido a una depuración de timbre y reducción orquestal que daban idea de lo universal⁵⁴⁵.

En algunos casos la crítica no estaba exenta de connotaciones despectivas⁵⁴⁶. El rechazo a lo deshumanizado acompañaba estas connotaciones y reivindicaba en muchos casos cualidades clásicas frente a la mera “fórmula” moderna:

todos ellos podrían ser expresados, bien en forma indirecta, por medio de la ironía. El hecho de adoptar el procedimiento irónico dependería más bien de una tendencia literaria en sentido amplio, y la ironía sería una manera, nunca un impulso. Esta manera puede entonces considerarse reservada a los que han alcanzado un cierto grado en la jerarquía de la cultura, o mejor dicho de la educación del espíritu” Existía una relación con el clasicismo, más aún cuando el autor hablaba de esa jerarquía cultural refiriéndose a Francia en el XVIII. La representación española era de nuevo *El Quijote*. PITTALUGA, Gustavo [médico]: “Ironía, temperamento y carácter”, *Revista de Occidente*, núm. 47, año 5, vol. 15, abril-junio de 1927.

⁵⁴² GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “Gravedad e importancia del humorismo”, *Revista de Occidente*, febrero de 1928, pp. 348-360.

⁵⁴³ “En el cubismo, en el dadaísmo, en el surrealismo y en casi todos los ismos modernos hay un espantoso humorismo que no es burla, ni estafa, ni malicia callada, sino franca poesía, franca imposición, franco resultado”: *Ibidem*.

⁵⁴⁴ JUAN DEL BREZO: “La Orquesta Filarmónica”, *La Voz*, 4 de abril de 1928.

⁵⁴⁵ SALAZAR, Adolfo: “Strawinsky y *La historia del soldado*”, *El Sol*, 13 de junio de 1931, y *La música actual en Europa y sus problemas...*, p. 409.

⁵⁴⁶ WALTER: s.t., *Revista musical catalana*, 3 abril de 1929. Este rechazo tenía que ver con una oposición generalizada al jazz y el cabaret que también era común a los críticos más vanguardistas como Salazar.

Así como Claude Debussy compendió las tendencias impresionistas de su época, de la misma manera Igor Strawinsky concentró en sí mismo todos los satirismos, ironismos, y sardonismos de la última década. [...] Respetando todo el valor de lo grotesco y exótico en el arte [...] no hay que volverse atrás, aun cuando sea a las virtudes de nuestros antecesores. Sin embargo, no nos limitemos a cualquier grupo de fórmula rítmica, melódica o armónica. Con todo nuestro deseo de desarrollar nuevas formas de expresión, no deshumanicemos enteramente nuestro arte, porque finalmente toda música tiene que ser algo más que un ingenioso o hábil comentario en nuestra experiencia [...]. En Bartók encontramos una contrastante pero no menos figura viril moderna [...]. El origen de la debilidad de Bartók, el toque de infantilismo y de barbarismo en su música [...], es el medio de la elocuencia y desnudo lirismo de los tiempos antiguos, brevedad y economía de expresión, aversión de la obscuridad impresionista y la nerviosa angularidad en su lenguaje, el lenguaje de una nueva era⁵⁴⁷.

También los estrenos de obras del Grupo de los Ocho, como *La tragedia de Doña Ajada* de Gustavo Pittaluga, de claras alusiones neoclasicistas, como constataba Mantecón en su crítica en 1929, se adscribían a la influencia strawinskyana⁵⁴⁸. La obra de Pittaluga ponía de nuevo en auge el debate sobre el humor y la influencia de Strawinsky en los jóvenes músicos españoles. Se abría la brecha entre conservadores o tradicionalistas y vanguardistas⁵⁴⁹.

Esa influencia renovada de Strawinsky suscitaba algunos comentarios en el ensayo clave de Salazar en 1930, *La Música contemporánea en España*. El neoclasicismo en Strawinsky sólo se justificaba como mirada irónica y metafórica que adquiriría diferentes máscaras, “burlona, risueña o severa como en *Edipo* o *Apolo* [...], un entronque provisional en los modos de expresión de otra época, la cual no tiene validez más que admitida bajo ese aspecto calificadamente irónico [...]. La media vuelta de Strawinsky viene después de la caricatural evocación de Pergolese en *Pulcinella*, la de Picasso volviendo la cara a Ingres tiene un análogo aspecto [...]”⁵⁵⁰.

En la revista de la Residencia de Estudiantes Salazar redundaba en la relación de esa ironía que había dominado la música y el arte con la intelectualidad y con los rasgos neoclásicos, viendo el sentido cubista del *objet trouvé* en el uso irónico de músicas pasadas, así como en el uso impopular del folclore a través de su deformación:

La ironía ha sido uno de los ingredientes de más reiterado empleo por los artistas de esta última época. Y para que esta ironía sea más irónica [...] no deja averiguar si su punto de referencia es el auditor, si es la obra o si se aplica al autor mismo [...]. El arte actual emplea la ironía por el gusto de emplearla [...]. Intelectual hasta el límite, la ironía es en Ravel, mordacidad [...] pero cuando se penetra en su música, se descubre que esa mordacidad era solo consecuencia del agudizamiento de los perfiles de su estilo [...] a fuerza de claridad, de transparencia en la atmósfera. Hay veces en que la luz andaluza parece fría [...]. Cuando Ravel escribe su *Rapsodia española* se halla lejos del propósito de trazar un cuadro pintoresco y se aproxima más al procedimiento de un Mozart que en lugar de emplear sus temas de serenatas

⁵⁴⁷ “Comentarios breves sobre algunos compositores contemporáneos. Strawinsky”, *Ritmo* (editorial), núm. 58, 15 y 30 julio de 1932, p. 1.

⁵⁴⁸ JUAN DEL BREZO: “Un poema burlesco de Bacarisse y Abril”, *La Voz*, 30 de noviembre de 1929.

⁵⁴⁹ “Su autor ha elegido poner en música un asunto burlesco de un humorismo a ratos fino y sentimental, otros, bufo y grotesco, aspectos del arte muy en boga y de la preferencia estética de muchos jóvenes del día, ya que lejos de considerar el arte contemporáneo con la seriedad, la hondura y nobleza que corresponde a un arte tan espiritual y humano como el musical, lo suelen considerar como un juego, un tanto irónico y sin ninguna trascendencia, deshumanizado”. S.A: “Información musical. España. Madrid”, *Ritmo*, núm. 4, año 1, 15 de diciembre de 1929, p. 10.

⁵⁵⁰ SALAZAR: *La música contemporánea en España*..., p. 185

dieciochescas utilizase el eco, la reminiscencia de un canto popular español [...]. No es otro el sentido en que ciertos compositores actuales, españoles algunos de ellos, utilizan reminiscencias de músicas de otros siglos, dieciochismo ideal que es como el folclorismo homeopático de Ravel en sus obras de evocación española, grano de almizcle intelectual que perfuma la obra con un sentido equívoco. Aquí la ironía vendría a decir como un “que te crees tú eso”. “Eso”, el dieciochismo de unos o el españolismo de Ravel, o la china de su *Cuarteto*, o la Viena de su *Valse*, o su Escorial de la *Pavana para una infanta difunta*⁵⁵¹.

En los cuarenta poco quedó de las reflexiones de Salazar o De la Serna intentando ver el lado serio de lo irónico o lo intelectual en el humorismo. Algunas voces conservadoras recapitulaban la trayectoria del humor en la música de principios del siglo XX para desprestigiar a Ravel o Strawinsky⁵⁵².

4. La aspiración a lo universal

La cuestión de lo universal, tan citada en relación al neoclasicismo, muestra la confluencia de una serie de aspectos estéticos susceptibles de analizarse dentro de una misma línea discursiva. Esos aspectos estéticos son las ideas de gesto, pantomima, estilización, esencialismo, primitivismo, sencillez y la misma noción y terminología relativas a la idea de universalidad. Y esa línea discursiva es resultado de una serie de factores convergentes: por una parte la influencia de Francia, que había conformado la idea de universalidad a partir de su relación con Rusia desde finales del siglo XIX, reforzando su posición en contra de Alemania tras la Primera Guerra Mundial⁵⁵³, y que otorgó al concepto de universalidad las ideas de pureza y depuración. Por otra parte la influencia estética de los Ballets Russes y la renovación teatral.

Con el objetivo de corroborar la importancia de dichos factores analizaremos los aspectos estéticos señalados en un proceso de evolución y de desarrollo desde la noción de gesto y estilización hasta la de universalidad.

4.1. Gesto, Pantomima, y Estilización

Las ideas sobre el *gesto* como síntesis fueron primordiales para generar en España los conceptos de *estilización* y *depuración* asociados en primer lugar al ámbito estético del modernismo y neoprimitivismo, y en última instancia a lo clásico, como origen de la idea de *universalidad* que iría ligada a la obra de Falla desde el *Sombrero de tres picos*. Por

⁵⁵¹ SALAZAR, Adolfo: *Revista de la Residencia de Estudiantes*, núm. 3, año 4, febrero de 1933, (publicado en *La música actual en Europa...* pp. 447-464.)

⁵⁵² “La parodia, lo bufo y lo caricaturesco han existido siempre, y dentro de ciertos límites que señala el buen gusto, carece de trascendencia y se toma como lo que es, o sea, como una broma ligera que pasasa sin dejar huella. Ahora bien, cuando ésta como ahora ocurre, se hace pesada, conviene darle el trato que merece. La actitud de los más celebrados maestros de principios del siglo XX no ha sido para ella, ni para con ellos mismos, muy respetuosa, y no es aventurado suponer que no haya contribuido, en mayor o menor parte, a los desafueros presentes. ¿es que un Ravel, o un Strawinsky, pongo por autores geniales, se han colocado siempre ante la música con el empaque respetuoso y la acendrada religiosidad de un Bach? ¿con la sana y recia espiritualidad de un Haydn? ¿con la conmovedora sublimidad de un Beethoven, de un Schubert, de un Schumann, de un Liszt, un Chopin o un Wagner? No.” ESBRI, Francisco: “La música caricaturesca”, *Harmonía*, julio-septiembre de 1941, pp. 6-7.

⁵⁵³ COLLET, Henri: “L’internationalisme musical”, *Le Courier musical*, 15 de diciembre de 1919.

ello es ineludible detenerse en la influencia de los *Ballets Russes* y el teatro vanguardista y su influencia en conceptos estéticos asociados al neoclasicismo.

La importancia de la nueva estética teatral

Los rasgos estéticos que aquí se analizan no pueden entenderse sin la influencia que la nueva concepción escénica que imperó en el periodo a través del intercambio de conceptos plásticos, escénicos y musicales entre las diferentes disciplinas.

Como señala Dru Dougherty, la ruptura con el mimetismo y el realismo en el teatro fue clave entre 1918 y 1939⁵⁵⁴. Ya en 1915 Ramón Pérez de Ayala había reclamado la “reteatralización” de España y la ruptura radical con la tradición naturalista y realista⁵⁵⁵. La intelectualidad española conocía ya las teorías que Craig había publicado en 1911 en el ensayo “In the art of the theatre”, en el que defendía la tradicional *Comedia dell’arte*, y el diálogo sobre argumentos ajustados a un ritmo de movimiento traducido en signos fijos por la pantomima clásica, llegando a proclamar la ventaja de la marioneta sobre el intérprete⁵⁵⁶.

La renovación teatral en España recibió dos influencias. Por una parte la del teatro ruso⁵⁵⁷, del que Mantecón resaltaba lo siguiente: “plasticidad y estatismo, hay un problema de colocación de masas igual que en arquitectura y escultura, huyendo, al parecer, de todo contorno demasiado curvo y blando, dando preferencia a las figuras geométricas de líneas curvas y rectas”⁵⁵⁸. Por otra parte, la de Luigi Pirandello, que en la obra *Seis personajes en busca de autor* ejemplificaba un teatro intelectualizado que se asoció a los conceptos de arte puro y minorías⁵⁵⁹. La estética de Pirandello suponía la “formalización” del teatro, la presentación de figuras tipo que respondían a los criterios del clasicismo, como destacó Ricardo Baeza en sus críticas de *El Sol*, en las que propugnaba la necesidad de sincretismo en la escena y la realización plástica de la idea siguiendo el teatro de Winspiansky.

Adriá Gual y Sert desarrollaron esa idea del teatro de minorías o “teatro de arte”⁵⁶⁰ en Madrid desde 1908, junto con Valle Inclán, Jacinto Grau, José Francés o Díaz

⁵⁵⁴ DOUGHERTY, Dru, VILCHES DE FRUTOS, Francisca: *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, Madrid, CSIC, Fundación Federico García Lorca, 1992, p. 64.

⁵⁵⁵ PEREZ DE AYALA, Ramón: “Las máscaras, reteatralización”, *España*, 25 de noviembre de 1915, p. 4.

⁵⁵⁶ AGUILERA SASTRE, Juan. AZNAR SOLER, Manuel: *Cipriano Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Serie Teoría y práctica del teatro n. 16, Publicaciones de la asociación de directores de escena de España, Madrid, 1999, pp. 20-23.

⁵⁵⁷ UR, Rafael: “Arte, historia y filosofía. Las nuevas tendencias y el decorado artístico en el Teatro Moderno. Cómo la evolución y las exigencias del sentido artístico habían preparado la Revolución Rusa”, *La Opinión*, 8 de septiembre de 1923.

⁵⁵⁸ Vemos cuestiones presentes en la música: JUAN DEL BREZO: “El arte de los Soviets, el teatro Kamery de Moscu, obras clásicas, románticas simbólicas y bufas, los cómicos rusos, la plasticidad escénica”, *La Voz*, 12 de enero de 1923, p. 3.

⁵⁵⁹ ARAQUISTAIN, Luis: “Qué es teatro. El caso de Luigi Pirandello”, *La Voz*, 26 de diciembre de 1923.

⁵⁶⁰ ARAQUISTAIN, Luis: “Teatro y sociedad, muchedumbres y minorías”, *El Sol*, 10 de mayo de 1928.

Canedo⁵⁶¹. En su *Teatre Intim Gual* pretendía combinar el teatro clásico con el contemporáneo⁵⁶², influido por Pirandello y el teatro clásico francés.

Pero quizá la figura más relevante en la renovación teatral fue Gregorio Martínez Sierra, que introdujo las teorías teatrales europeas más innovadoras y las nociones de plasticidad, gesto, máscara y depuración, especialmente por su contacto con los Ballets Russes⁵⁶³. El ambiente en el que se inició esta renovación era el novecentista. Con Martínez Sierra colaboraron autores que a su vez estaban influidos por el ultraísmo y los primeros pasos cubistas: Barradas, que entra en contacto con Martínez Sierra en la tertulia del Café del Prado, el crítico José Francés o el escenógrafo Mognoñi.

Lorca fue otra figura esencial en la renovación del teatro por su concepción del teatro puro, depurado. *El Maleficio de la Mariposa* (1920), estrenada en el Teatro Eslava de Madrid, fue la primera obra escrita por Lorca de tendencia mecanizante, de títeres, potenciando el sentido rígido y estatuario, como ocurría en *Petrouchka* y *Le donne di buon Umore*. La propia expresión plástica y gráfica de Lorca demuestra la intención de la expresión teatral: la línea depurada, el gesto, por influencia de los *Ballets Russes*. Una expresión que, enfatizamos, estaba en el ultraísmo y en el primer cubismo clasicista:

Se percibía además en Lorca la influencia simbolista de Maeterlinck que, como Valle Inclán o Gordon Craig, proponía la marioneta como gesto de libertad⁵⁶⁴. Pero también su recuperación de lo popular desde la concepción de arte puro -cuyo principal ejemplo son los *Títeres de Cachiporra*- repercutió en la crítica. La obra se tomó como ejemplo de arte puro por la combinación de estética cubista con elementos tomados de la antigua tradición española⁵⁶⁵.

Lorca había recibido la influencia de los *Ballets Russes* también por su contacto con Gregorio Martínez Sierra y su labor en *El Sombrero de tres picos*. Gerardo Diego comparaba los diálogos de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* con *Le donne di Buon Umore* y Scarlatti, relacionando la *angulosidad*, el staccato de Scarlatti, con el ritmo vivo, punzante y el carácter popular de los diálogos de Lorca⁵⁶⁶.

La recuperación de autores como Lope de Vega o Calderón⁵⁶⁷ en el teatro fue constante en la década de los años veinte, recuperando textos antiguos con puestas en escena modernas y en muchos casos nuevos textos y diseños escénicos vanguardistas (Hermenegildo Lanz)⁵⁶⁸. Lorca declaraba –señalando una postura afín a la concepción del arte nuevo, como era la unión de lo antiguo y lo moderno en un concepto de clasicismo “eterno”-: “nuestro teatro moderno, moderno y antiguo, eterno como el

⁵⁶¹ PLAZA CHILLON, José Luis, *Clasicismo y vanguardia en la Barraca de Federico García Lorca, 1932-1937*, Granada, Comares, 2001, p. 50.

⁵⁶² “Hacia un nuevo teatro. Adriá Gual en el Ateneo”, *El Sol*, 23 de abril de 1923, p. 4. Se presentaba la idea de “teatro nuevo” de Gual “ante un selecto auditorio”, precedida de un discurso de Ramiro de Maeztu.

⁵⁶³ MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, FRANCÉS, José: “Un teatro de arte en España”, *La Esfera*, núm. 680, 1927.

⁵⁶⁴ PLAZA CHILLON, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Granada, Caja general de ahorros de Granada, 1998, pp. 31-32.

⁵⁶⁵ MORA GUARNIDO, José: “Crónicas granadinas, el Teatro Cachiporra andaluz”, *La Voz*, 12 de enero de 1923.

⁵⁶⁶ DIEGO, Gerardo: “El teatro musical de Federico García Lorca”, *El Imparcial*, 16 de abril de 1933.

⁵⁶⁷ Una muestra es la revitalización de los autos sacramentales entre 1925 y 1939 desde una perspectiva moderna.

⁵⁶⁸ PLAZA CHILLON, op. cit., pp. 40 y ss.

mar, es de Calderón y de Cervantes, de Lope y Gil Vicente”⁵⁶⁹. Esa idea de eternidad recibía también influencia de las ideas de Max Reinhardt, que trató la recuperación de los clásicos para la escena contemporánea, pues éstos representaban un “yo eterno, inagotable”⁵⁷⁰.

Cipriano Rivas Cherif fue asimismo una figura esencial para la renovación estética posterior a la Primera Guerra Mundial⁵⁷¹. Junto con Valle Inclán, estuvo entre los impulsores del *Manifiesto aliadófilo*⁵⁷². Entre 1914 y 1919 asistió a las representaciones de los Ballets Russes en Madrid. En París se fijó en el nuevo teatro “artístico” que le motivó para trabajar a su vuelta a Madrid en un teatro similar. Fundó con Azaña la revista *La Pluma*⁵⁷³, tan importante para el neoclasicismo en los primeros años veinte. En 1924 trajo a la Zarzuela de Madrid el *Teatro dei Piccoli*⁵⁷⁴, en el que se presentaron *La Bella durmiente* de Bistolfi, *Ali Baba* de Bottesini, *Don Juan* de Mozart, *El Gato con botas* con música de César Cui, la *Gazza Ladra* de Rossini o *Banco i nero* de Pagan con música de Massarani. Salazar hablaría de una representación de la obra-intermezzo *Banco i nero* (1923), de Renzo Massarani, como ejemplo de la nueva estética “muñequil” asociada a una música *inteligente* representativa de la nueva generación musical italiana⁵⁷⁵.

Cherif participó también en “Los amigos de Valle Inclán”, asociación que pretendía implantar un teatro de “estilo”. Para Cherif el *estilo* era un rasgo universal del teatro artístico que actualizaba a los clásicos de la misma manera que se insistía en la necesidad del estilo como rasgo de lo clásico en otras áreas: “restaurar la tradición en sus fundamentos, socavados por el naturalismo, el verismo de fin de siglo [...] se quiere restaurar el arte buscando su realización perfecta y no simplemente el incentivo de una inspiración románticamente sin freno”⁵⁷⁶.

También influyó en su concepción teatral la teoría de la marioneta de Craig⁵⁷⁷, rechazando la excesiva “humanización” que otorgaban los actores a las representaciones. Cherif proponía la estilización —en el sentido simbolista del término⁵⁷⁸— mostrada por los teatros de arte franceses que habían surgido en el fin de siglo como protesta contra el verismo, y la danza de Isadora Duncan, Loie Fuller y la Argentina. Para Cherif el influjo del ballet había suscitado el interés por la pantomima

⁵⁶⁹ AGUILERA SASTRE y AZNAR SOLER, *Op. cit.*, p. 273.

⁵⁷⁰ REINHARDT, Max: “El público y el teatro”, *Blanco y Negro*, 10 de diciembre de 1933. Citado en: PLAZA CHILLON, *Clasicismo y vanguardia...* p. 54.

⁵⁷¹ Amigo de Salazar, y con vínculos profesionales con Chapí y Gustavo Pittaluga (*La Romería de los Cornudos*), interesado por la música de cámara, la danza, el cante jondo. Participó Junto a Azaña en la última etapa de *España* y fundó con él *La Pluma*.

⁵⁷² AZNAR SOLER; *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Sant Cugat del Vallès, Barcelona, Cop d'Idees [Bellaterra, Barcelona], Taller d'Investigacions Valleinclanianas, 1992, p. 16.

⁵⁷³ Su primer número proclamaba en el editorial la pureza de líneas, la claridad y la sobriedad. “Dos palabras que no están de más”, *La Pluma* (editorial), núm. 1, vol. 1, junio de 1920, p. 1.

⁵⁷⁴ AZNAR SOLER, M.: *Op. cit.*, p. 36.

⁵⁷⁵ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Renzo Massarani y la última generación musical italiana”, *El Sol*, 24 de noviembre de 1924. Massarani era discípulo de Respighi. Salazar lo incluye en la nueva generación musical italiana con Casella y Malipiero, destaca de él su inteligente música y su “métier”.

⁵⁷⁶ RIVAS CHERIF, Cipriano: s. t., *Heraldo de Madrid*, 4 de octubre de 1924.

⁵⁷⁷ RIVAS CHERIF: “Fantoches y marionetas”, *La Internacional*, 11 de junio de 1920. Trata del “retorno” a los modos de la Comedia dell'Arte y la creación de arquetipos, frente a la copia del natural.

⁵⁷⁸ Con el significado de eliminar artísticamente todo lo superfluo, esencialismo, limitación. AGUILERA SASTRE y AZNAR SOLER: *Op. cit.* pp. 23-24.

decorativa y la creación de un prototipo universal, cuya pasión “purgue a la humanidad su afán”⁵⁷⁹.

La repercusión estética de los Ballets Russes

La presencia de los Ballets Russes en España ha de tomarse como uno de los factores de renovación y vanguardia que más incidió en el desarrollo de algunos conceptos asociados a la música nueva. Max Aub, analizando las fuerzas que se destacan en el arte y la política de Europa en la década de los veinte, ofrece la secuencia cronológica de estos cuatro elementos: la aparición del cubismo, el futurismo, los bailes rusos [...] y el triunfo del nazismo⁵⁸⁰.

Adolfo Salazar, años más tarde, veía primordial la influencia de los Ballets Rusos en la creación de una *síntesis* artística:

El ballet ruso llegaba en un momento en que la evolución del teatro parecía encerrada en un callejón sin salida, porque una de sus formas, la vocal, se perdía en el mal gusto, y la otra, la instrumental, revertía a la abstracción sinfónica. El nuevo arte del ballet recogía todas las apetencias de las gentes artísticas de su tiempo, que no sabían como aunarlas en una forma sintética capaz de un gran alcance colectivo⁵⁸¹.

En efecto, los *Ballets Russes* presentaban una concepción nueva del elemento plástico en escena que separaba solistas y cantantes del cuerpo de ballet en las obras de Strawinsky (*Le Rossignol*, *Renard*) que Falla conoció en París desde 1914⁵⁸². La llegada de los Ballets a París en 1909 marcó el cambio hacia una época de experimentación teatral y de búsqueda de síntesis de las artes: danza se unía a mimo y música y ésta junto con la plástica debían representar o evocar⁵⁸³.

La llegada de los Ballets Russes a España en 1916 invitados por Alfonso XII y sus frecuentes visitas y largas estancias en la península durante los últimos años de la Guerra fueron consecuencia directa de la situación europea. Ese mismo año Strawinsky viajó a Madrid desde Suiza, se unió a los ballets para el estreno de la temporada madrileña⁵⁸⁴ y presentó a Falla y a los Martínez Sierra su trabajo de *Noces villageoises* (ballet para música de cámara, ocho voces y dos coros) y *Le coq et le renard*, encargo de la princesa de Polignac para su teatro de marionetas. Las primeras actuaciones de los Ballets, con programas clásicos y contemporáneos⁵⁸⁵, tuvieron lugar entre el 26 de

⁵⁷⁹ RIVAS CHERIF, Cipriano: “Divagación a la luz de las candilejas”, *La Pluma*, 1921.

⁵⁸⁰ WALSH, J. K.: “Contexto histórico: España durante la Primera Guerra Mundial”, *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Nommick, Ivan; Álvarez Cañibano, Antonio (eds.), Archivo Manuel de Falla y Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, p. 24.

⁵⁸¹ SALAZAR, Adolfo: *Música y sociedad en el siglo XX*, México, 1939, p. 92.

⁵⁸² CHRISTOFORIDIS, Michael: “Hacia los nuevos conceptos de ópera en los proyectos de Manuel de Falla (1911-1923)”, *La ópera en España y en Hispanoamérica*, Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente eds., Madrid, ICCMU, Colección Música Hispana, 2001, pp. 363-371.

⁵⁸³ PASSLER, Jann: *Debussy, Stravinsky, and the ballets russes: the emergence of a new musical logic*, diss. Univ. of Chicago, 1982, citado en CHRISTOFORIDIS, *Op. cit.*, p. 71.

⁵⁸⁴ La coincidencia de Strawinsky en España con dos visitas de los Ballets Russes, en 1916 y en 1921, fue decisiva para la vida artística española.

⁵⁸⁵ RIVAS CHERIF, Cipriano: “Los bailes rusos”, *España*, 8 de junio de 1916.

mayo y el 9 de junio en el Teatro Real e incluían una representación de *El Pájaro de fuego* y dos de *Petroushka*, programados el 28 de mayo y 6 de junio⁵⁸⁶.

La relación de Falla con Diaghilev y los ballets fue decisiva, tanto para la visita de éstos a España como para el desarrollo artístico del propio músico, que viajó por España con Diaghilev y Massine en los veranos de 1916 y 1917. A través de los ballets Falla se acercó además a Picasso, Robert y Sonia Delaunay, Michel Larionov y Natalia Goncharova. Como ha estudiado Michael Christoforidis, a Falla le influirían obras como *El Ruiseñor*, *Renard* y *La Historia del Soldado* en su idea de la marioneta, común también a Satie, Debussy, los teatros de la princesa de Polignac y los futuristas italianos. Pero también provocó su interés por la *Commedia dell'Arte*⁵⁸⁷.

Entre los que formaban parte del círculo de los Ballets Russes se encontraban la diva sueca Christina Nilson, los músicos y pianistas Joaquín Turina, José Cubiles, Conrado del Campo, Gregorio y María Martínez Sierra, y el crítico Adolfo Salazar⁵⁸⁸.

La presencia de pintores en los Ballets, entre ellos el español Jose María Sert, estimuló a realizar una síntesis entre el colorido español y el geometrismo de los iconos bizantinos al que se refería Mantecón cuando destacaba las líneas curvas y rectas del teatro ruso. Eran conceptos que estaban en los escritos de Falla, y en el primer neoprimitivismo de los citados como Larionov y Goncharova⁵⁸⁹, cuyas escenografías habían suscitado comentarios en la crítica francesa sobre clasicismo como síntesis y abstracción. La vinculación entre Rusia y España jugó un papel importantísimo en el pensamiento de Falla en esta época⁵⁹⁰.

Por otra parte, el contacto de los Ballets con España e Italia determinó la redefinición del estilo de sus producciones. En España se centraron en el arte popular leído desde la visión rusa. Diaghilev organizó un ballet con tema español basado en *Las Meninas*, en línea con la revitalización de la figura de Velázquez, elemento novecentista que tuvo su repercusión en las artes plásticas, testimoniando la importancia del retorno al Siglo de Oro. La música era una pavana de Gabriel Fauré, teniendo en cuenta la importancia de dicha danza en la época de Felipe IV. José María Sert⁵⁹¹ fue el encargado de los decorados, que mezclaban la inspiración dieciochesca con la cubista. La obra se estrenó el 21 de agosto de 1916 en España.

La visita de los Ballets Russes a Barcelona en 1917 también dejaría huella, huella que llevó a proponer un ballet catalán con el tema de los carnavales populares con texto de Eugenio d'Ors, música de Pahissa y decorados de Picasso. No obstante, como señala

⁵⁸⁶ FALLA, Manuel de: "El gran músico de nuestro tiempo: Igor Strawinsky..."; y Salazar escribe sobre los Ballets Russes en *Revista Musical Hispanoamericana* en julio de 1916.

⁵⁸⁷ CHRISTOFORIDIS, *Aspects of...*, p. 72.

⁵⁸⁸ GARCÍA-MÁRQUEZ, Vicente: "Gestación y creación de el Sombrero de tres picos", *The Ballets Russes and its World*, Edited by Lynn Garafola & Nancy Van Norman Baer, 1999, pp. 153-165.

⁵⁸⁹ Larionov retrata a Falla en *La Revue Musicale* de 1921 y Goncharova diseña la cubierta de *El amor Brujo*, editada por Chester en el mismo año.

⁵⁹⁰ Falla destacaba la similitud entre las estepas rusas y la meseta castellana, los tipos populares y los colores ornamentales "pero dentro de esta sinceridad [de Strawinsky] brillan dos cualidades que determinan la unidad de la obra total: el carácter nacional rítmico y melódico, fuertemente acusado, y la conquista de nuevas sonoridades. Sigamos nosotros este ejemplo, más precioso para España que para ningún otro país, puesto que los elementos populares, tradicional y religioso de la música rusa son los mismos que han dado origen a los cantos y danzas de nuestro pueblo". FALLA, Manuel de: *Op. cit.*

⁵⁹¹ Sert colabora en *Los jardines de aranjuez*, 1918, y en *L'astuzie femmili*, 1920.

Francesc Cortés, el repertorio era convencional: *Danzas Polovtsianas*, *Príncipe Igor*, *Sheherazade*, etc., y la crítica no obstante entendió poco de la unión de baile y música⁵⁹².

La colaboración entre Cocteau y Picasso en *Parade* fue un ejemplo para los artistas españoles. *Parade* mostraba por primera vez el alejamiento del folclore ruso que había caracterizado obras anteriores de los Ballets, y el acercamiento a Apollinaire y el ideal clasicista. Se estrenó el 18 de mayo de 1917 en el Théâtre du Châtelet y el 10 de noviembre en el Liceo Barcelonés. No obstante, no recibió mucha atención por parte de la prensa. En su crítica, Joaquín Torres García hablaba de la importancia de la línea de Picasso y de la presentación de lo esencial⁵⁹³. Y Llongueras afirmaba:

Parade es una armonía con dibujos netos en proporciones y color. Picasso es un pintor con talento. Pero eso es todo [...] musical y coreográficamente es algo extraño, difícil de entender, banal y de bajo valor artístico [...]. La mayor y más sincera emoción, aunque no del todo completa, viene de *Petrouchka*, que es aparentemente la mejor y la más intensa que nos han dado⁵⁹⁴.

En los dos siguientes puntos analizaremos en profundidad la influencia de los aspectos comentados anteriormente a través del ideario estético de los principales autores, siguiendo un discurso cronológico que permite observar la interacción y la evolución de los conceptos.

De *El Amor Brujo* a *El Corregidor* y *la Molinera*: Pantomima y Gesto

El ballet *El Amor Brujo* de Falla estrenado en abril de 1915 en el Teatro Lara de Madrid. Fue relacionado por la crítica con el arte moderno por y el plano de abstracción o conceptual al que se había llevado el concepto de lo popular. Esa idea tenía su paralelo plástico en pintores neoprimitivistas como Manuel Abril o Néstor Fernández de la Torre, quien se encargó de realizar los decorados de la obra. La influencia de la “pantomima bailable” de los Ballets Russes ya tenía aquí su peso. Salazar subrayaba la capacidad de instaurar un arte puro⁵⁹⁵.

Entre 1916 y 1918⁵⁹⁶ la prensa dedicó bastante espacio a los Ballets. Por lo menos cinco diarios (*El Imparcial*, *El Liberal*, *El Debate*, *La correspondencia de España* y *La Época*), además de revistas artísticas, abordaron las cuestiones suscitadas por los Ballets Russes. En ellas se ve la creación de estos conceptos de gesto y estilización que tendrán su culminación con *El Sombrero de tres picos* y el camino al universalismo en el *Retablo* y el *Concerto*.

⁵⁹² CORTÈS, Francesc: “The Silver Age Music in Barcelona”, en: *Von Grenzen und Ländern, Zentren und Rändern. Der Erste Weltkrieg und die Verschiebungen in der musikalischen Geographie Europas* (hrsg. von Christa Brüstle, Guido Heldt und Eckhard Weber), Alemania, Edition Argus, 2006, pp. 283-302.

⁵⁹³ TORRES GARCÍA, Joaquín: “Una ballet ruso de Picasso: *Parade*”, *La Revista*, núm. 53, diciembre de 1917, Barcelona.

⁵⁹⁴ LLONGUERAS, Joan: “A propòsit dels balls rusos”, *Revista Musical Catalana*, vol. de 1918, pp. 267-271.

⁵⁹⁵ SALAZAR, s. t, *Arte musical*, Madrid, 15 de mayo de 1915.

⁵⁹⁶ En la gira por provincias que la Orquesta Sinfónica realizó en 1918 aparecía con frecuencia el nombre de Strawinsky. Quizá ya asimilado en Madrid tras el paso de los Ballets MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria: “Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925)”, *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla e INAEM, 2000, pp. 149-213, p. 187.

La recepción de los Ballets en 1916, como hemos apuntado, causó muchísima polémica. Se consideraba en muchos casos un espectáculo esnob. *El Pájaro de fuego* y *Petrouchka* motivaron el comentario de que el sinfonismo ruso se convertía en la tercera tendencia en Madrid, junto con el impresionismo y el postromanticismo. La discusión sobre la música sinfónica se unía a la del ballet⁵⁹⁷.

Ramón Pérez de Ayala señalaba la importancia de la pantomima en su sentido de gesto y explicaba cómo el teatro de Martínez Sierra había introducido esa idea en España. El gesto como distanciamiento de la realidad, el elemento plástico, el decorado⁵⁹⁸:

La pantomima va unida a la danza, y la danza es un modo de arte gimnástico [...] a fin de procurar en sus actitudes y movimientos un mínimum de *depuración* plástica, de belleza [...]. En este espectáculo convergen estrechamente concertadas tres artes: música, pintura y representación [...]. A la escenografía de la pantomima [...] le son lícitos ciertos atrevimientos pictóricos que sirvan para adoctrinar la pupila del espectador, aguzarle la percepción de los colores y la emoción y sentido de las líneas [...]. Lo mismo sucede con las innovaciones de la música [...]. Una sinfonía es más difícil de aceptar que una pantomima, donde va subrayada y desentrañada por el comentario plástico [...], de esto pueden juzgar por experiencia quienes hayan escuchado los poemas sinfónicos de Strawinsky.

Rivas Cherif, influido por Nietzsche, veía el teatro y el baile como “razón vital”. Aunque elogiaba a Wagner por su concepción teórica del teatro como arte total, criticaba su grandeza y su colosalismo y veía en Debussy y Strawinsky la depuración de las teorías wagnerianas. Ante la visita de los ballets exponía sus ideas sobre depuración y esencialismo enraizadas en el simbolismo:

La música vuelve a ser bailada [...] la música es por sí sola todo el drama. Cuando se levanta el telón para la representación de un baile ruso [...] las palabras no bastan para comunicar los sentimientos [...]. Los personajes de los bailes rusos en lugar de permanecer estáticos como los de Wagner [...] son arrastrados por la ley fatal que les obliga a obedecer necesariamente los movimientos de la música. El baile ruso es pues “de la musique avant toute chose”⁵⁹⁹.

La mayor parte de los críticos no comprendían las obras, veían que la música ocupaba un lugar secundario frente a la danza, pero relacionaban ya entonces la pantomima y el gesto con la música pura: “hay quien anda paseando [...] un genial pensamiento exterminador de la obra en nombre de una música pura o purificada, emancipada de las tiranías de la palabra, por la mímica, la pantomima y la danza, como hay quien reniega en nombre del mismo principio, hasta de la *Scheherazada*, convertida en danza dramática”⁶⁰⁰.

Rogelio Villar rechazaba lo moderno de los ballets, pero apoyaba la interacción de las artes, constatando la unión entre lo primitivo y lo moderno a través de la *síntesis*⁶⁰¹. En *Orientaciones Musicales* dedicaba a ellos un extenso fragmento en el que destacaba en *Petrouchka* los conceptos de depuración, estilización y el valor plástico de la danza como pantomima, así como la adecuación del gesto a la música, sobre todo el aspecto clásico,

⁵⁹⁷ ACOCELLA, Joan: “The critical reception of Le tricorne”, *Los Ballets Russes de Diaghilev...*, pp. 105-113.

⁵⁹⁸ PEREZ DE AYALA, Ramón: “La pantomima en Eslava”, *El Imparcial*, 3 de diciembre de 1916.

⁵⁹⁹ RIVAS CHERIF: *Op. cit.*

⁶⁰⁰ FESSER, Joaquín: “Los bailes rusos. Epílogo”, *Revista musical Hispanoamericana*, 30 de junio de 1916, pp. 4-5.

⁶⁰¹ VILLAR, Rogelio: “Las danzas rusas”, *La Esfera*, núm. 25, vol. 3, 20 de mayo de 1916.

de “escultura viva”, si bien rechazaba la música de Strawinsky y cualquier conato de modernidad: “retrocedemos a un arte primitivo y elemental, conteniendo la música en una serie de ruidos acústicos” ⁶⁰². En definitiva, reivindicaba el lado plástico del baile, no el drama ni el argumento, y en este sentido también anticipaba futuros valores estéticos⁶⁰³. Pero, por otra parte, señalaba el peligro de no ver más que el “lado plástico del espectáculo” y despreciaba la “concreción” y la “inexpresividad” de la música: “música descriptiva del más desagradable realismo”. La tendencia del crítico quedaba patente cuando ensalzaba el poder “evocador” y el “exotismo” de las melodías de Strawinsky, y especialmente al comparar lo que denominaba el *gesto* de los Ballets Rusos con algunos “momentos” de óperas de Wagner.

En la prensa catalana algunos críticos desaprobaron esta música y hablaban de decadentismo, esnobismo. *El Pájaro de fuego* y *Petrouchka* tuvieron detractores pero también se destacó su calidad descriptiva. En muchas de estas críticas se observan juicios sobre diferencias raciales entre la música de Strawinsky y el temperamento latino, dado que este aspecto tenía suma importancia. Sin embargo se veían ciertas afinidades entre la música española y la rusa a través de *Petrouchka*, por su melodía clara e impecablemente meridional⁶⁰⁴.

Matilde Muñoz confirmaba la influencia de los músicos rusos como origen de la renovación musical en Madrid a través de los ballets. Su perspectiva era cercana a la de Rogelio Villar:

Los bailes rusos no son un divertimento del espíritu o un conjunto mímico bailable de más o menos plasticidad. Es realmente la más fecunda revolución músico-teatral que se ha efectuado después de aquellas con que Wagner estremeció al mundo hace medio siglo [...]. Si la tendencia evolucionadora del drama lírico fue, en el gran músico alemán, llevar la masa sinfónica al teatro, realizando una fusión de conceptos poéticos, escenográficos y musicales, el baile ruso obra en sentido inverso, derivando la mayor parte de las veces el sentido plástico y la expresión escénica de la fuerza emotiva y expresiva de la página musical⁶⁰⁵. La palabra ha sido suplantada por el gesto [...] estilizado⁶⁰⁶.

Su crítica contenía la apertura a nuevos preceptos como el de Verdi, “tornamo all’antico”, señalando otro aspecto del neoclasicismo.

Salazar publicó en *Revista Musical Hispanoamericana* un extenso artículo sobre el arte nuevo de los Ballets Russes. Recogía una serie de teorías sobre el gesto de Jean d’Udine, Souriau, Wagner y Craig. Según Salazar, los rusos no partían de ninguna de las dos ramas artístico-musicales enfrentadas hasta entonces: “la instrumental como especialización, y la dramática como derivación, esto es, como decadencia del sentido expresivo del gesto que para ser comprendido necesita el auxilio de la palabra que acaba por arrinconarle por completo”. Afirmaba que los rusos “habían encontrado una nueva fórmula en la *pantomima* (sonido y gesto), mucho más clara que la triple síntesis (sonido, acción, palabra)”. Según él, además, el espectáculo de los Ballets Russes

⁶⁰² *Ibidem*.

⁶⁰³ VILLAR, Rogelio, *Orientaciones musicales...*, pp. 79-71.

⁶⁰⁴ LLIURAT, Federic: “Els ballets rusos”, *Revista Musical Catalana*, nos. 164-165, año 14, agosto-septiembre de 1917, pp. 202-203.

⁶⁰⁵ Rogelio Villar ve en ellos “La perfecta armonía de sonido, gesto, símbolos y alegoría” *La Esfera*, 9 de junio de 1917.

⁶⁰⁶ MUÑOZ, Matilde: *De Música: ensayos de literatura y crítica*, Madrid, ed. de El Imparcial, 1917, p. 73.

“supera “la decadencia de la danza [...], despierta la adormilada y apolillada coreografía italiana y crea un arte nuevo, el de la pantomima moderna”⁶⁰⁷.

El Corregidor y la Molinera se estrenó el 7 de abril de 1917 en el teatro Eslava, donde Gregorio Martínez Sierra abrió su Teatro de arte. Salazar hablaba de “gesto melódico” en su crítica en la *Revista Musical Hispanoamericana*. La obra estaba precedida de una fanfarria al estilo popular, con elementos dieciochescos. Recogía las posibilidades musicales que el ballet había mostrado acerca de la pantomima. Salazar realizaba una comparación con *Petrouchka* y manifestaba la influencia de la *Commedia dell'arte* como ejemplo de caracteres pantomímicos fijos e inmutables -por estilizados- en el teatro y el ballet:

Suprimid la palabra al mundo entero y el hombre perspicaz sabrá verle tan claro [...] las palabras pueden mentir, el gesto espontáneo nunca [...] la pantomima, -dice muy justamente Symons⁶⁰⁸ es el pensamiento revelado al exterior, principia y acaba antes que las palabras hayan tenido tiempo de formarse, y se verifica en una conciencia mucho más profunda que la del lenguaje. Esa conciencia más profunda, es caso la misma en la que el gesto plástico tiene una representación inmediata en el gesto sonoro [...] la pantomima cuyos momentos se revelan como una actividad psicológica incesante e inmediata, no da lugar a una traducción aproximada por la palabra y sí a una traducción exacta por la música. La pantomima es a la literatura lo que la música pura al arte sinfónico. La pantomima es el *gesto puro* y es tan paralela a la música instrumental expresiva como el ballet. A la música instrumental d arabesco y la música de decoración [...] los dos peligros de la pantomima son el realismo y la complejidad⁶⁰⁹.

Se proponía pues la identificación entre el gesto melódico y musical y el del baile y teatral. Hablaba de plasticidad en la música y de “perfección de su construcción”. También de las marionetas “clásicas” y cómo habían influido en la obra de Falla, de manera similar a *Petrouchka*. La marioneta era “acciones”, simbolismos, sin conato de realismo, que destruía “en un alto ejercicio intelectual” lo convencional. Ese gesto era resultado de “un pensamiento revelado al exterior”, verificado se verifica en una conciencia mucho más profunda que la del lenguaje”, a través de la línea melódica y el timbre, especialmente en las alusiones al estilo del XVIII⁶¹⁰.

Existía un correlato en los argumentos esgrimidos por Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote*, sobre la síntesis y el gesto, la profundidad de la idea y su expresión superficial:

Algunos hombres se niegan a conocer la profundidad de algo porque exigen de lo profundo que se manifieste como lo superficial. No advierten que es a lo profundo esencial el ocultarse detrás de la superficie y presentarse sólo a través de ella, latiendo bajo ella. [...] Quien quiera enseñarnos una verdad, que no nos la diga, simplemente que aluda a ella con un breve gesto. La dimensión de profundidad, sea espacial o de tiempo, sea visual o auditiva, se presenta siempre en una superficie. De suerte que esta superficie posee en rigor dos valores: el uno cuando la tomamos como lo que es materialmente; el otro cuando la vemos en su segunda vía virtual. Si la

⁶⁰⁷ SALAZAR, Adolfo: “Los bailes rusos. Disertaciones y soliloquios” *Revista Musical Hispanoamericana*, 30 de junio de 1916.

⁶⁰⁸ Se refiere al poeta y dramaturgo inglés Arthur Symons, modernista y simbolista, que escribe *Pantomime and the poetic drama*, New York, E. P. Dutton, 1906.

⁶⁰⁹ SALAZAR, Adolfo: “El corregidor y la molinera”, *Revista Musical Hispanoamericana*, núm. 9, 30 de abril de 1917, pp. 8-12.

⁶¹⁰ *Ibidem*.

impresión de una cosa refleja la materia, el concepto contiene todo aquello que esa cosa es en relación con las demás⁶¹¹.

Por otra parte esta cuestión era algo presente en las ideas de la generación del 98. El concepto de gesto estaba también en Azorín⁶¹² e influyó en Falla a través del contacto con miembros de la generación del 98.

La crítica catalana tomó las teorías francesas de Jacques Rivière y André Gide sobre el ballet. Se explicaba el gesto como elemento de pureza que armonizaba completamente con la música y con la simplificación de la escena. Asimismo se destacaba la representación de los bailarines al estilo de Ingres y la aproximación al siglo XVIII francés y al XVII flamenco, aunque la música del ballet fuera de Schumann o de Scarlatti⁶¹³.

Desde 1918 se manifestó en España la influencia de las teorías de Jacques Dalcroze sobre la simplicidad de gestos relacionada con el primitivismo como ingenuidad, improvisación y antigüedad clásica, especialmente a través de Joan Llongueras⁶¹⁴. Estas ideas se relacionaban con la renovación de la danza.⁶¹⁵ Sin embargo, la opción “neoclásica y noucentista” ofrecida por Dalcroze era allí juzgada una vía de sensacionalismo considerándolo ruso como decadente.

Por otra parte las críticas a *El Amor Brujo* justo en estos años reflejaron la noción de lo primitivo presente en la propia obra a través de la influencia de Larionov y Goncharova⁶¹⁶.

En las críticas de los primeros años veinte latía la conciencia de que la música había asimilado el gesto del baile a través de la síntesis entre las artes⁶¹⁷ y así se leía la música de Falla y de Strawinsky, además de destacar sus cualidades plásticas, escorzo y gesto en los trazos musicales mirados como un cuadro contemporáneo, cubista⁶¹⁸.

En el año 1922 Salazar escribía sobre las *Canciones Japonesas* de Strawinsky en la revista *Cosmópolis*, explicando la influencia oriental en “el fino sentido de la línea, la claridad sintética y la concisión tan sabrosamente expresiva de ese arte tan lejano que incitan al occidental a buscar una manera de expresión análoga [...]” Resumía así su concepto de estilización ligado a la búsqueda de simplicidad que había impregnado la poesía francesa y española, y con el fin de “una impresión puramente estética que él reproduce en forma musical[...].”⁶¹⁹

⁶¹¹ Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*, Residencia de estudiantes, 1914. En: *Revista de Occidente*, Madrid, Alianza editorial, 1981.

⁶¹² AZORÍN, *Clásicos y modernos*, Madrid, Renacimiento, 1913, citado en: HESS, Carol A.: “Un alarde de modernismo y dislocación. Los Ballets Russes en España, 1916-1921” en: *Los Ballets Russes de Diaghilev y España...* pp. 215-227.

⁶¹³ “Els ballets rusos”, *La Revista*, núm. 46, julio de 1917.

⁶¹⁴ Lliurat habla de la influencia de Dalcroze y su “gimnasia rítmica” a través de Llongueras. Un concepto plástico de la danza relacionado con la actividad de los Ballets Russes. LLIURAT, Federic: “Barcelona”, *Revista Musical Hispanoamericana*, julio de 1916, pp. 16-17.

⁶¹⁵ MASSÓ Y VENTÓS, J.: “Ennoblecimiento de la danza”, *España*, núm. 173, 1918, p. 12.

⁶¹⁶ TURINA, Joaquín: “Manuel de Falla”, *The Chesterian*, núm. 7, vol. 1, mayo de 1920, pp. 194-196.

⁶¹⁷ CORPUS BARGA, “Crónicas de París, un baile ruso español, *El corregidor y la molinera* en la ópera, París”, *El Sol*, 24 de enero de 1920.

⁶¹⁸ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Bartók y los jóvenes húngaros. F. Santoliquido. Carmen Álvarez”, *El Sol*, 23 de enero de 1922.

⁶¹⁹ SALAZAR, Adolfo: “La canciones japonesas de Strawinsky”, *Cosmópolis*, núm. 43, junio de 1922, pp. 144-148.

En otro artículo del mismo año, también en *Cosmópolis*, se centraba en los Ballets Russes como ejemplo de depuración, de “ballet puro” basado en color y ritmo⁶²⁰. Existía una relación terminológica y conceptual entre ambos artículos y por supuesto con el entorno estético dominante en 1922: pureza, depuración y neoclasicismo.

De *El Sombrero de tres picos* a *El Retablo de Maese Pedro*: Estilización y Sinfonía plástica

El *Sombrero de tres picos* abrió el debate sobre la conciliación de nacionalismo y universalismo en la obra de Falla y en la música española como posibilidad de futuro. Esa vía culminaría en el *Retablo* y el *Concerto* y tiene uno de sus puntos de origen en el concepto de estilización traído por la influencia de los ballets.

André Budwig señala que *El Sombrero* es la primera obra de Falla que se alejó del idioma andaluz y que adquirió carácter neoclásico cuando la puesta en escena, música, danza, trajes, se depuraron y estilizaron⁶²¹. Tanto ésta como la *Boutique fantasque* o *Le donne di buon Uumore* señalaban el fin del primitivismo de los Ballets Russes para designar la apropiación de estilos nacionales.

El Sombrero de tres picos se creó en un momento en que la unión entre cubismo y clasicismo estaba en pleno auge. La estructura plana del diseño teatral permitió a Picasso a emplear algunos elementos cubistas, el juego de ángulos, para crear volúmenes. Evocaba sus primeros trabajos cubistas en su juego geométrico de elementos curvos, ángulos y rectángulos⁶²². En definitiva la innovación de Picasso era la transformación de la forma teatral en un collage cubista, incorporando personas en el arte, con la pintura de sus caras y trajes estilizados, mezclando lo real y lo abstracto, y creando un espacio en el que los elementos como en la pintura cubista, revelan aspectos de volumen, diferentes perspectivas y planos. Por otra parte, la obra tenía todas las características del movimiento neoclasicista contemporáneo: especialmente en sus colores y luz mediterránea, y la evocación deformada del siglo XVIII. El clasicismo era la pervivencia de un cubismo que alcanzaba un nivel de pureza y armonía. Pero se veía también la influencia de los pintores noucentistas catalanes como Joaquín Sunyer.

El baile se regía por la *angularidad* y los miembros del cuerpo marcaban figuras geométricas. Massine revelaba su deuda con la vanguardia cubo-futurista. Los decorados y figurines fueron descritos por Alberti así: “toda aquella simple y cálida geometría que se abrazaba fusionándose al quiebro colorido de los bailarines [...] la más audaz expresión de ritmo corporal, musical y pictórico que inauguraba el siglo XX”⁶²³.

El Sombrero quedaría como repertorio esencial de los Ballets Russes en 1920, aunque partes de la obra fueron interpretadas por Pérez Casas y la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1919, y la obra se estrenó en Londres en julio de 1919. Los elementos de abstracción gustaron a aquellos escritores ingleses que buscaban un teatro no realista y

⁶²⁰ SALAZAR, Adolfo: “Un cinematógrafo iluminista”, *Cosmópolis*, mayo de 1922, pp. 23-27.

⁶²¹ BUDWIG, Andrew: *Op. cit.*, p. 48.

⁶²² MC CULLY, Marilyn: “Picasso and le Tricorne”, *Los Ballets Russes de Diaghilev...*, pp. 97-104.

⁶²³ WALSH, *Op. cit.*, p. 29.

poético. La crítica leyó en algún caso los colores de Picasso como los colores de Roma y de Pompeya⁶²⁴.

De especial interés son los ensayos de T. S. Eliot sobre la compañía, dada su impotencia para el neoclasicismo. Describiendo los ballets de la sesión de Londres entre 1918-1919, Eliot destacaba la simplificación, “lo que se necesita del arte es una simplificación de la vida diaria en algo rico y extraño”⁶²⁵. Describía la coreografía por su calidad “inhumana y hierática” y el gesto “asbtracto que simboliza al emoción”. Tanto esa alusión a lo hierático e inhumano como la idea del gesto asbtracto entrañaban cuestiones comunes en Europa⁶²⁶.

En el *London Mercury*, Dent comparaba a Falla con la propia tradición española, Albéniz, Turina y Granados: “Falla es moderno, en el sentido de que es antisentimental”⁶²⁷. Otro de los aspectos en que incidía es el sentido constructivo de la obra⁶²⁸. La crítica inglesa en general destacaba una profundidad musical y de concepto mayor y diferente a la precedente del impresionismo, coincidiendo en ello en ese sentido intelectual del gesto que había destacado la crítica española, y viendo la cualidad irónica de lo español, la pureza, la pantomima, la síntesis, en la música y la escenografía, que se ponía en relación con Gordon Graig⁶²⁹.

En Francia tuvo su estreno en París el 23 de enero de 1920. La crítica francesa suscitó la comparación entre las vanguardias rusa y española. La música moderna caminaba en paralelo por ambos contextos. Era la perspectiva de alianza estética entre Rusia y España como punto de partida de definición de lo nuevo y lo moderno⁶³⁰. Se destacaba sobre todo el concepto de estilización de la tradición popular, como superación del “sensualismo impuro” de lo primitivo⁶³¹.

En Francia e Inglaterra la crítica ante *Le Sacre* y la *Sinfonía para instrumentos de viento* había tratado hacia 1919 de los valores estéticos relacionados con el cubismo, que luego se asociarían al concepto de neoclasicismo en la obra de Strawinsky, lo que pudo condicionar que en dicho momento la crítica española sobre *El Sombrero de tres picos* valorara ciertos aspectos similares a partir de los cuales se creaba la idea de una línea depuración clasicista hasta *El Retablo*.

Salazar recogió las críticas francesas, Riviére, Roland-Manuel, y comentó sobre ellas. Resaltaba la comparación de *El Sombrero* con Ravel y Strawinsky a través de *Daphnis et Chloé* y *Petrouchka*, por la claridad, los timbres puros, (ya había anunciado el concepto de música pura en artículos anteriores) y la creación de una “sinfonía sólida”, aludiendo

⁶²⁴ BREAMONT, Caryl: *Impressions of the russian ballet: The three cornered hat*, London, C.W, Beaumont, 1919.

⁶²⁵ ACOCELLA, Joan: *Op. cit.* p. 107.

⁶²⁶ ALCOELLA, Joan: s.t., *The Criterion*, abril de 1923, p. 108. Publicación parecida a *Revista de Occidente* y dirigida precisamente por T. S. Eliot.

⁶²⁷ DENT, Edward: “Modern spanish music”, *London Mercury*, febrero de 1920, p. 108

⁶²⁸ DENT, Edward: “Manuel de Falla”, *The Nation and the Athenaeum*, 28 de mayo de 1921.

⁶²⁹ HENRY, Leigh: “The Diaghilef season at the Alhambra. The production of the *Three cornered hat*”, *The musical standard*, 2 de agosto de 1919.

⁶³⁰ ALTERMANN, Jean Pierre: “Manuel de Falla”, *La Revue Musicale*, núm. 8, 1 de junio de 1921, pp. 202-216.

⁶³¹ SALINAS COSSÍO, G.: “La Argentina. La estilización de la danza española”, *El Comercio*, 4 de enero de 1920.

a la idea de lo constructivo sintético, resaltada en críticas extranjeras. Para Salazar *El Sombrero* culminaba también la evolución de la pantomima⁶³².

En general la crítica española fue dispar, desde ensalzar el carácter español de la obra a rechazarla por considerarla grotesca. Un ejemplo de esto último es la crítica de Víctor Espinós, que decía que el espíritu español estaba ironizado y llevado a lo grotesco⁶³³, lo que confirmaba la perspectiva moderna desde su negación. Por el contrario, la crítica de *La Voz* apuntaba la noción de universalidad a través de criterios estéticos cubistas en relación a lo español de la danza y la música⁶³⁴.

Matilde Muñoz intentaba reforzar en *El Imparcial* esa relación con el nacionalismo español, lo español en un sentido profundo en relación a la “forma pura, de perfecta definición y de tratamiento técnico perfecto, y el sonido como potencia expresiva”⁶³⁵, así como los valores plásticos de la puesta en escena, algo que especialmente resaltaba Manuel Azaña en su crítica en el mismo medio impreso⁶³⁶.

Cipriano Rivas Cherif escribía en *La Libertad* situando la obra como clásica en su sentido paradigmático de síntesis, estilización y *esencia*, y describiéndola como culmen de una “sinfonía dramática” que el “colosalismo wagneriano había abortado”⁶³⁷. *El Sombrero de tres picos* era “baile, música de los ojos”⁶³⁸.

Falla empezaba a encumbrarse como el renovador de la música española⁶³⁹, a través de la estilización. Salazar lo explicaba así:

Ese paso que separa al Corregidor y la molinera en su primitiva forma pantomímica, de la unidad y armonía total de “El Sombrero de tres picos”, en su actual forma de ballet, merecería ser comentado con atención porque es el testimonio de cómo aquel concepto primitivo, adherido a la significación concreta del gesto, estilizado, se convierte en una especie de tema sobre el cual se “construye” el ballet como una obra musical o como una arquitectura decorativa. Ese proceso evolutivo que convierte una obra de un género corriente en otra de un género superior, existe en “El sombrero de tres picos”, tanto en lo musical, al ir desde el españolismo a la “universalidad”, como en la parte plástica, y sobre todo, en la transformación que merced a la ironía y estilización de sus autores, ha sufrido el viejo romance que sirvió de base a la novela de Alarcón [...] La labor realizada por Picasso es un alarde de finura de tonos, fundidos de un modo esquisito en una gama gris, sobre la que sinfonizan los matices más deliciosos, y aún en los momentos de mayor exaltación cromática están contenidos en un límite

⁶³² SALAZAR, Adolfo: “*El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla y la crítica francesa”, *El Sol*, núm. 55, julio 1920, p. 1. ver también: BUDWIG, Andrew: “The evolution of Manuel de Falla’s *The three cornered hat*, 1916-1920”, en *Journal of musicological research*, 5, 1984, pp. 191-192.

⁶³³ ESPINÓS, Víctor: “Los bailes rusos, *el Sombrero de tres picos*”, *La Época*, 6 de abril de 1921.

⁶³⁴ VICTORY, P.: “Anoche en el Real, *El Sombrero de tres picos*”, *La Voz*, 6 de abril de 1921

⁶³⁵ MUÑOZ, Matilde: “Los bailes rusos. *El Sombrero de tres picos*”, *El Imparcial*, 8 de marzo de 1921. Matilde Muñoz habla de la escenografía de Picasso destacando el sentido plano y sintético de las llanuras, cierta tonalidad cenicienta, y una arquitectura achatada”.

⁶³⁶ “La masa de sonidos y la masa visual forman como un vastísimo friso, cuyo ritmo va ampliándose y acelerándose hasta llegar a la grandiosa explosión final”. Además trata la cuestión de la estilización de la tradición española en Falla como ejemplo de humor serio, y de aproximación antisentimental a la misma. AZAÑA, Manuel: “Desde Francia. De nuestro redactor en París. Nota sobre un baile español”, *El Imparcial*, 5 de febrero de 1920.

⁶³⁷ RIVAS CHERIF, Cipriano: “Desde París, Manuel de Falla y la música española”, *La Libertad*, 12 de febrero de 1920.

⁶³⁸ RIVAS CHERIF, Cipriano: “El Tricornio. Crónica rimada del baile del Tricornio, representada triunfalmente en París, el 23 de enero de 1920”, *España*, núm. 252, 28 de febrero de 1920, pp. 12-13.

⁶³⁹ SALAZAR, Adolfo: “Triunfo del arte español. Manuel de Falla y el *Sombrero de tres picos*. Éxitos y duelos”, *El Sol*, 25 de julio de 1919, p. 111.

de inteligente discreción [...] ¿españolismo- que no todos pueden comprender. [...] Refinado placer intelectual que pintura danza y música componen [...] parece que solo fuesen gozados por una escasa docena de concurrentes⁶⁴⁰.

Además de estos aspectos se señalaba el aspecto grotesco, humor, como un rasgo espiritual de España en un sentido nacionalista y se apuntaba el rasgo de lo intelectual como representación de un arte inteligente para minorías, basado en criterios plásticos de imitación y contención. La pantomima se explicaba además según estos criterios:

El teatralismo de Meyerhold y sus teorías anejas produjeron una extraordinaria actividad en las escenas rusas, sobre todo en dirección de lo cómico y de los espectáculos de corta duración. Muchos de esos ensayos tuvieron lugar en escenarios improvisados en cabarets y sitios análogos. Entre los más recientes están los llamados el *espejo dislocado* y el murciélago [...] cultivaban sobre todo los géneros pintoescos, con música o sin ella, y de un modo muy notable también, pequeños cuadros de gran novedad plástica-pictórica, tanto como de gesto [...] algunos de cuyos primeros ensayos parecen haber servido de modelo a los organizadores del *ballet russe* influyendo éstos, recíprocamente sobre aquellas íntimas escenas. [...] El error de la pantomima fue aclarado al someter la pantomima al concepto de estilización. En efecto “estilizar” una pantomima, es decir “construir” una sección basándose en los elementos plásticos que el gesto proporciona- ritmo, simetría- es la danza. [...] Pero si nosotros dedicamos un elogio a Robert Delaunay, es por conceptos muy lejanos de su propiedad arqueológica. Felizmente ese pintor y este crítico nos movemos por tierras espirituales perfectamente ajenas a todas esas consideraciones⁶⁴¹.

Estilizar implicaba construir, componer con orden, por otra parte, la alusión a Delaunay implica el conocimiento de sus teorías cubistas y clasicistas, y la alusión de Salazar a “conceptos muy lejanos de su propiedad arqueológica”, indica el rechazo de ese primitivismo primero de los Ballets Russes y la adscripción a las nuevas teorías cubistas⁶⁴². Estos conceptos quedaban más claros cuando en el mismo año trataba la diferencia entre danza pura y danza expresiva. Salazar señala que la música siguió a la pintura cuando Fokin conoce a Diaghileff y comienzan a trabajar juntos desde 1909.

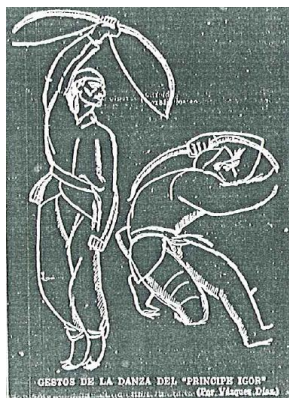
En términos generales podría establecerse un paralelismo entre la música dramática y la música pura, con lo que pudiéramos denominar danza expresiva, (originada en la pantomima), y la danza pura, cuyo más alto fin está en la *sinfonía plástica*, pero cuyos principios se descubren ya en la “danza clásica tradicional” (al modo de *Las Sinfides*, aunque la versión de Fokin esté muy estilizada al modo irónico) y en la “danza popular”, como los ballets de *Príncipe Igor*⁶⁴³.

⁶⁴⁰ SALAZAR, Adolfo: “Los bailes rusos. *El sombrero de tres picos*. Un gran éxito en el Real”, *El Sol*, 6 de abril de 1921.

⁶⁴¹ SALAZAR, Adolfo: “Los bailes rusos. Las pequeñas escenas, el monodrama, el ballet”, *El Sol*, 8 de abril de 1921.

⁶⁴² Ver también a este respecto: JUAN DE LA ENCINA: “Crítica de arte. “El Sombrero de tres picos”, *La Voz*, 6 de abril de 1921.

⁶⁴³ SALAZAR, Adolfo: “Los bailes rusos. La evolución del ballet. De Fokin a Massine. Consideraciones finales”, *El Sol*, 13 de abril de 1921.



Vázquez Díaz. *Gestos de la danza del "Príncipe Igor"*, ilustración para: SALAZAR, Adolfo: "Los bailes rusos. La evolución del ballet. De Fokin a Massine. Consideraciones finales", *El Sol*, 13 de abril de 1921

La idea de "sinfonía plástica"⁶⁴⁴ representaba nociones cubistas y clasicistas, y ahí se emplazaba la noción de pureza:

Siendo en esta última obra donde la sinfonización plástica ya está conseguida de un modo admirable, tanto como desde el punto de vista del desarrollo armónico de un tema plástico que esta vez es de origen español. El resultado, luego es universal y la discusión acerca del españolismo total es una posición tan poco inteligente como la de discutir el esclavismo de los cuentos rusos. [...] El arte nuevo de la sinfonía plástica, iniciado así felizmente, está aún en embrión. Se preparan nuevos intentos, y se ve la posibilidad de caminos nuevos, en los que la danza estará reducida a los simples juegos del color puro y de las masas en movimiento⁶⁴⁵.

Esa sinfonía –comentaba Salazar- era susceptible de crearse desde la música o danza clásica o popular. Rivas Cherif identificaba justo en estos mismos años la unión de danza clásica con la popular en sus elogios a Antonia Mercé, La Argentina:

Ese punto de fusión entre el llamado arte popular y el arte puro, es decir, a un tiempo elemental y trascendente, inspirado y sabio, castizo y universal, lógralo hoy con sus danzas clásicas una artista ejemplar, la Argentina [...], ha sabido ir depurando con un instinto maravilloso [...] ese concepto del estilo español⁶⁴⁶.

En marzo de 1922 se refería a la Argentina⁶⁴⁷ como modelo intemporal de la danza "eterna". La unión clasicismo-primitivismo, y las nociones de adecuación entre arte popular y clásico que se producían en otros niveles quedaban patentes en las reflexiones de Cherif, resultado de un ambiente concreto en el que críticos como

⁶⁴⁴ Ejemplos eran *Petrouchka* o el *Sombrero de tres picos*, donde estaba la "música que se ve". Concepto que trata en estos años, también en *Cosmópolis*: "Sinfonía plástica, compuesta por la sucesión eurítmica de volúmenes coloreados que se suceden en virtud de una lógica propia, impuesta por su forma individual y sus propios valores lumínicos, en planos perfectamente definidos, sinfonía luminosa que lo mismo puede darse en un escenario que en una pantalla [...] puro ballet de formas y colores dentro de un ritmo". La descripción no solo denota la influencia del cine sino la importancia del cubismo. SALAZAR, "Un cinematógrafo iluminista", *Cosmópolis*, mayo de 1922, pp. 23-27.

⁶⁴⁵ *Ibidem*.

⁶⁴⁶ RIVAS CHERIF, CIPRIANO: "Teatros. Hechizo eslavo y hechizo español", *La Pluma*, diciembre de 1921, pp. 374-378.

⁶⁴⁷ Rivas Cherif colaboró con La Argentina para crear una compañía española de danza, "bailes españoles" como pantomima bailada siguiendo el modelo calderoniano, y en los que colaborarían Falla, Halffter, Esplá, Turina y otros. AGUILERA SASTRE y AZNAR SOLER, *Op. cit.*, p. 146.

Salazar jugaban papel importante. Por otra parte Cherif había proclamado la importancia del sentido estético de la síntesis plástica asociada a lo objetivo ⁶⁴⁸:

Esa bailarina a quien el sagrado delirio de la danza ofrecida a Dionisios se contempla con la euritmia y serena razón apolíneas, en quien los ecos más remotos del espíritu ancestral toman cuerpo en el suyo, y que llevada en alas de la música por ese instinto superior que los poetas llaman inspiración, resume en unos pasos de baile español la divina gracia, cuyo movimiento trasciende hacia nosotros en el eterno femenino de las *tanagra*s clásicas⁶⁴⁹.

Sobra comentar que en el texto de Cherif se percibe un conocimiento de la inspiración del ballet francés coetáneo en la cerámica y la pintura griegas ⁶⁵⁰.

El concepto de estilización asociado al gesto y a la música depurada continuó presente en la mayor parte de las críticas sobre la obra de Falla, en las representaciones de los años veinte de fragmentos de *El Sombrero*, y *El Retablo de Maese Pedro*⁶⁵¹. La importancia del gesto como simplificación y sencillez, como síntesis estilizada, venía por tanto por la presencia del ballet y los conceptos implicados del cubismo y el clasicismo en ellos, pero también a través de las nociones novecentistas de lo clásico, también en la literatura y la poesía.

No dejaban de estar presentes las ideas sobre algo profundo, construido, en las críticas, pero la apariencia era la de la síntesis y el gesto en la sinfonía plástica, la aludida superficie. Gerardo Diego hablaba del gesto simple, relacionado con la sencillez, la pureza, y la idea del arte –poesía– nuevos:

Que la intención sea pura, porque desde ahora ha de ser todo ya intención [...] El Arquero: el arte antiguo era un arquero que apuntaba y coraba la pieza. El arte moderno se contentaba con disparar sin importarle el blanco. Los más avanzados en vez de flecha acerada colocaban una vara ingenua y hacían del deporte un simulacro. Nosotros no llegamos a disparar, nos contentamos con la intención, con el ademán. Porque toda la estética del arquero está en el gesto⁶⁵².

Se observa también en los comentarios del orteguiano Alejo Carpentier sobre *El Sombrero de tres picos*⁶⁵³, nociones de perfección formal, sencillez de medios, síntesis y gesto orteguianos al fin.

Carlos Bosch por su parte trataba también la objetivación del arte en las formas y la idea de estilización en relación a esas nociones de realidades paralelas o realidad y fantasía que Ortega explicaba en *Meditaciones* y que tiene que ver con los diferentes planos que convergen en la escena del teatro y el ballet en la vanguardia⁶⁵⁴.

⁶⁴⁸ Ya en 1916: RIVAS CHERIF, Cipriano: “nuevos comentarios a la guerra de las Galias”, *España*, 6 de junio de 1916.

⁶⁴⁹ RIVAS CHERIF, Cipriano: “La danza clásica y el baile castizo”, *El Imparcial*, 5 de marzo de 1922.

⁶⁵⁰ A este respecto: JEAN-MICHEL NECTOUX (Institut national d’histoire de l’art, Paris): *Isadora and nijinski : dancing the antique*, Conferencia presentada en *Metamorphoses of Orpheus - musical images from greek mythology in antiquity and their revivals in european art*, Corfu, Grecia, Ionian Academy, 26-29 th of june 2008, Actas en prensa.

⁶⁵¹ “La música”, *La Publicitat*, 11 de febrero de 1922.

⁶⁵² Aunque la perspectiva era ultraísta, ya se ha hablado del contenido clasicista de ultraísmo y cubismo. DIEGO, Gerardo: “Intencionario”, *Grecia*, núm. 46, año 3, 15 de julio de 1920.

⁶⁵³ CARPENTIER, Alejo: “La danza de la molinera”, *El País*, 27 de julio de 1925.

⁶⁵⁴ “La estilización acusa más que nada el objeto representado, porque prescinde de lo accesorio reflejando su esencial fisionomía, va hacia el ser y por eso prescinde de lo que no acusa una razón substancial, aunque componga su manifestación exterior y quizá sus modificaciones en la perspectiva real, y tanto nos interesa, que por ella gozamos de la complacida coincidencia de nuestra fantasía con la

El uso del término estilización, gesto, simplificación, en el sentido que atañe aquí fue común a la mayor parte de las críticas sobre música nueva⁶⁵⁵. Los criterios asentados con los ballets pervivieron como ejemplo de la música pura y simplificada en la lectura neoclasicista de muchas obras, durante toda la década de los años veinte.

Con *El Retablo de Maese Pedro* se acució la cuestión del gesto estilizado como identificación de lo universal, a través de la recurrencia a las marionetas. Michael Christoforidis ha estudiado el interés de Falla por las marionetas y cómo influyó a través de las ideas teatrales de Jacinto Grau y el uso de la figura inanimada⁶⁵⁶. El interés de Falla por las marionetas durante sus años en París, especialmente por la *Historia del Soldado*, se confirma en una serie de textos poéticos que copia en un cuaderno. Las marionetas como representación de otra realidad y de emociones por los gestos automatizados⁶⁵⁷. A través de los ballets rusos y las ideas de los futuristas italianos, conoció otras tendencias antirrealistas y no ilusionistas del teatro, que le llevan a su interés por la obra de Luigi Pirandello a partir de 1923. Se ve la influencia de la concepción del guiñol en los *Títeres de Cachiporra*, y en *El Retablo* por los títeres tomados de los modelos del siglo XVI. Christoforidis señala que la obra podía haber sido ballet ya que se planteó esta posibilidad.

En 1923 salían además a la luz los experimentos de Lorca y Falla con el guiñol y la prensa hablaba de “fondos esquemático, farsas clásicas, músicas sintéticas [...] con la influencia de la tradición teatral italiana y francesa”⁶⁵⁸.

Justamente Cipriano Rivas Cherif reseñaba el estreno de *El Retablo* en Sevilla tratando los conceptos de pantomima y síntesis del espectáculo a través de música, literatura y gesto, con el uso de músicas antiguas⁶⁵⁹.

José Romero Cuesta en el mismo número citaba la influencia de Pirandello en España (en la minoría y no en el público), y la influencia en general del teatro italiano (el citado *Teatro dei Piccoli*)⁶⁶⁰, que influía en el hecho de buscar “en las criticobicas tradiciones populares de Andalucía la fuente de un teatro intelectual, y para inteligentes”⁶⁶¹.

realidad, porque nos otorga lo que el mundo nos niega y sólo el arte nos concede” BOSCH, Carlos: *Nuestro paisaje espiritual: el arte como derivado de la vida y su representación*, Madrid, Mundo Latino, 1923, p. 40.

⁶⁵⁵ JUAN DEL BREZO “Orquesta Filarmónica”, *La Voz*, 18 de febrero de 1922.

⁶⁵⁶ CHRISTOFORIDIS, Michael: “Hacia los nuevos conceptos de ópera en los proyectos de Manuel de Falla (1911-1923)”..., pp. 363-367.

⁶⁵⁷ Las cartas de Falla con la princesa de Polignac son reveladoras porque comparan la obra con *Renard* como posible modelo, en cuanto a instrumentación y separación de los cantantes de la acción. Falla quería dar un sentido de alienación tanto en las figuras de Gayferos y Melisendra como en el “mundo real”, el de Maese Pedro y Don Quijote.

⁶⁵⁸ FRANCÉS, José: “Los bellos ejemplos, en Granada resucita el guiñol”, *La Esfera*, 10 de febrero de 1923.

⁶⁵⁹ RIVAS CHERIF, Cipriano: “Un acontecimiento teatral, el Retablo de Maese Pedro en Sevilla”, *El Heraldo de Madrid*, 1923.

⁶⁶⁰ Influyente en numerosas figuras del teatro, especialmente en Valle Inclán. Su idea del esperpento viene a ser la expresión de la ironía, el “demiurgo” muy español, como Cervantes, Goya, Quevedo..., que mira todo desde un plano superior. Escrito de Valle Inclán en ABC, 7 de diciembre de 1928, citado en LAVAUD, Jean-Marie y Elain: “Valle Inclán y las marionetas, entre la tradición y la vanguardia”, en DOUGHERTY, Dru: *Op. cit.*, pp. 361-372. Además Valle Inclán hablaba de un teatro plástico como “belleza viva”.

⁶⁶¹ ROMERO CUESTA, José: “Cómo se hace un teatro de arte”, *El Heraldo de Madrid*, 1923.

Otras críticas hablaban del concepto de estilización expresado como “el teatro dentro del teatro”, (concepto de metarepresentación alusivo al cubismo), combinación de “ironía” y “profunda humanidad”.⁶⁶²

La crítica catalana sobre *El Retablo* en 1924 marcó los aspectos que unían el cubismo con el concepto de estilización⁶⁶³. Y en Madrid Arconada hablaba del sentido constructivo del gesto, algo que vimos en Salazar en fecha temprana, aludiendo a la obra de Strawinsky. Gesto se relacionaba con volumen, peso, forma, geometría y plasticidad⁶⁶⁴. Es significativo que Salazar admitiera la influencia del teatro italiano del XVII en Strawinsky precisamente en 1924, ante la presentación de *Pulcinella* y en un año esencial para las cuestiones aquí tratadas⁶⁶⁵.

Bal y Gay intentaba en *Hacia el Ballet Gallego* utilizar la plasticidad escénica de los Ballets Russes como modelo para la conformación de un ballet gallego basado en la depuración, la pureza del folclore⁶⁶⁶. En esta obra también trataba las teorías del gesto y la pantomima, y su sentido plástico, que comparaba con el reflejo de un espejo⁶⁶⁷. Constataba la importancia de la síntesis plástica –como pureza– en el momento, tanto para el arte como para el pensamiento, y el ejemplo era *El Quijote*, como ejemplo de una representación sincrética y plástico-literaria de la idiosincrasia española.

Cuando Arconada escribió *En torno a Debussy*, en 1926, donde trata estos conceptos, no conocía aún *El Retablo* y su puesta en escena. Sin embargo además de esas alusiones a lo constructivo y lo plástico en Strawinsky, en contraposición a Debussy, romántico, proponía la lectura de tres momentos o tres maneras de la creación escenográfica, representadas en los casos de Wagner, Debussy y Strawinsky: “Los personajes de Tristan vuelan, lo de Pelleas sueñan y los de Petrouchka bailan, [...] muñecos nada más, para hacer algo viviendo sus gestos con una realidad de *retablo*”⁶⁶⁸.

En su ensayo sobre cubismo, surrealismo y neoclasicismo, Fernando Vela señalaba la importancia del gesto en el arte moderno como síntesis entre profundidad y superficie en clara relación con lo apuntado por Ortega: “Al hombre moderno sólo le queda el muñón de los gestos”⁶⁶⁹.

Las obras musicales compuestas en la década de los años veinte respondieron a la idea de gesto en el uso de melodías sencillas compuestas a partir de motivos rítmicos o melódicos sencillos desarrollados en líneas claras y concisas, tomando los modelos de Falla y de Strawinsky. La reflexión sobre el gesto y sobre la importancia del ballet para

⁶⁶² GOMÁ, “Crónica musical, Sociedad Filarmónica, Homenaje a Manuel de Falla”, *El Pueblo*, Valencia, 2 de febrero de 1925. Se habla también de la minoría como una necesidad para crear nuevas clases intelectuales.

⁶⁶³ A.M.: s.t, *Diario de Barcelona*, 1924, 2 de abril, p. 39. B: “Liceo, inauguración”, *El Correo Catalán*, 20 de abril de 1924, p. 5.

⁶⁶⁴ Rasgo esencial en el discurso sobre el arte y la música nuevos y que en estas fechas se estimaba en las principales publicaciones. Ejemplo: PASCKIEWICZ, Marjan: “El valor plástico y la representación”, *Alfar*, núm. 40, marzo 1924, pp. 38-39.

⁶⁶⁵ “Salvo en la gran época italiana, para mí es evidente la atracción que el teatro italiano del siglo XVII y los operistas bufos han tenido que ejercer durante toda su vida sobre el poderoso creador de *Petroushka* y de *Pulcinella* su hermano” SALAZAR, Adolfo: “La vida musical: Strawinsky, *Pulcinella*, *El Pájaro de fuego*”, *El Sol*, 26 de marzo de 1924, p. 2.

⁶⁶⁶ BAL Y GAY, *Hacia el ballet gallego*, Galicia, Editorial Ronsel, 1924, pp. 49-50.

⁶⁶⁷ Comparación presente en muchas críticas sobre Neoclasicismo

⁶⁶⁸ ARCONADA, César M.: *En torno a Debussy...*, p. 95.

⁶⁶⁹ VELA, Fernando: “El arte al cubo”, *Revista de Occidente*, núm. 46, abril 1927, pp. 55-60.

esta renovación artística y musical se producía de manera especial en el final de la década y continuaría en los años treinta. Coeuroy reflexionaba en 1927 sobre la evolución de los ballets desde *Petrouchka*, y veía una repercusión de la noción del gesto en los compositores modernos que habían hecho música para ballet: Prokofiev, Falla, Satie, Milhaud. El ballet había sufrido una evolución “hacia la nitidez, la precisión angulosa”. Habían “reencontrado la línea”⁶⁷⁰.

Salazar en el mismo año trataba la trayectoria vital de Diaghileff, sus influencias y su cargo al frente de los *Ballets Russes*, lo que permitía trazar también su evolución estética⁶⁷¹. Citaba la influencia de Meyerhold y la sencillez de la Comedia dell’arte, (algo que trató en sus críticas de 1921), y de nuevo la difusión de la idea de marioneta por Gordon Craig. Por otra parte señalaba la influencia de la idiosincrasia francesa “clasicizante” en los ballets. Y en ello entraba la cuestión de la síntesis o sinfonía plástica y el gesto:

La Grecia de las Francias [...] Diaghileff, Strawinsky los ballets rusos, artistas y espectáculos [...] netamente exóticos, estaban condenados a sufrir una evolución en el sentido típico del arte francés [...] pérdida de las aglomeraciones inútiles, selección, refinamiento en el sentido químico de la palabra [...] condensación en tipos formularios principales [...] pérdida de la bárbara expresividad primera, tendencia a la elegancia amanerada. La Grecia de las grecias había creado el tipo impasible y estatuario de la belleza helénica [...] París crea el tipo impasible y efímero del maniquí⁶⁷².

La repercusión de la crítica francesa sobre *Apollon Musagète* mantuvo las cuestiones estéticas sobre el ballet y la realización plástica de la música a través de éste⁶⁷³. La discusión sobre la relación entre el cubismo y la música a través del ballet se aclaraba quizá más cuando Salazar explicaba que *Renard* y *La historia del soldado* “estaban confeccionadas con armonías, giros melódicos breves e incisivos, timbres instrumentales combinados analíticamente y nunca fundidos en masas de color ambiguas”, eso se unía a un aspecto “grotesco y bufo”, como en la farsa italiana, “cuyo juego interpreta un episodio de universal alcance”⁶⁷⁴.

Esa universalidad se había conseguido por la evolución de los conceptos de estilización, gesto y plasticidad. Lo universal era lo arcaico en este sentido, lo que se escondía tras la idea de pantomima y en las marionetas. Salazar creía que esa “vía llega hasta la afirmación clasicista, arcaísta, con el consiguiente hieratismo en la expresión y en el idioma de las últimas producciones de Strawinsky en el terreno escénico”:

Que corresponden como se recordará, a sus últimas realizaciones en el dominio de la música pura. [...] Más no es posible comprender con exactitud las últimas obras escénicas de Strawinsky sin tener idea cabal del significado que el ballet ha asumido en estos últimos tiempos y [...] del sentido transformador que [...] en años próximos a la guerra europea, ejerció sobre las artes de la escena⁶⁷⁵ [...] Strawinsky, tras varias experiencias, volvió al tipo del ballet clásico y clasicista en *Apollon Musagète* y el ballet romántico en el *Beso del hada*, así como revivía el tipo arcaico de la

⁶⁷⁰ COEUROY, André: *Panorama...*, p. 198

⁶⁷¹ SALAZAR, Adolfo: “Diaghileff” en “notas”, *Revista de Occidente*, vol. 26, octubre-noviembre-diciembre 1929.

⁶⁷² *Ibidem*.

⁶⁷³ SCHLOEZER, Boris de: “Apollon Musagète”, *Ritmo*, núm. 12, 30 de abril de 1930, pp. 1-3. Se refería también a la mayor parte de las obras teatrales de Strawinsky: *Petrouchka*, *Le Sacre*, *renard*, *Noces*, *Mavra*.

⁶⁷⁴ SALAZAR, Adolfo: *La música actual en Europa y sus problemas...*, p. 409.

⁶⁷⁵ SALAZAR, A.: *La música en el siglo XX...*, pp. 100-110.

cantata para solos, coro y música instrumental en *Noces* y volvía la opera-oratorio en *Edipo-Rex*, cuyo texto en latín significa su deseo de permanecer alejado de toda expresión subjetiva y sentimental para retraerse a un objetivismo de ideas y a una universalidad el lenguaje semejante al de las formas preclásicas y clásicas⁶⁷⁶.

Salazar explicaba –siguiendo casi palabras de Boris de Schloezer– que el ballet influyó en la concepción de pequeñas formas teatrales (*Renard*, *Mavra* y el *Retablo*), con música pura porque tomaba del ballet “su esquematización del gesto y la acentuación de rasgos plásticos en la música, su incisividad expresiva, que frecuentemente adopta una manera de expresión burlesca [...] estilización del tipo buffo italiano que a través de sus resurrecciones ocho y noventaenistas se evade fácilmente [...] ironización y esquematismo que encontraron en el viejísimo teatro de marionetas un intérprete ideal”⁶⁷⁷.

4.2. Esencialismo: *primitivismo* y *sencillez*

Lo primitivo

John Crispin señala que el pensamiento artístico, literario y musical de la década de los años veinte en España se puede tomar como síntesis entre la tradición culta española, la influencia de la “vanguardia” europea con actitudes ambivalentes y el “primitivismo” como valor estético⁶⁷⁸, que prevalece en la mayoría de los escritos y que se aplica en sus diferentes acepciones con implicaciones que lo diferencian de su sentido en el fin de siglo y el modernismo.

En los años veinte la noción de lo primitivo como vuelta a los estados primigenios de la música se asocia a los ideales de desnudez, ingenuidad, sencillez, defendidos por el clasicismo y el neoclasicismo y discurriendo su utilización por términos y connotaciones estéticas dependientes de las artes plásticas. El concepto de música nueva, al igual que el de arte nuevo, tuvo vínculos con la filosofía orteguiana en este sentido.

La concepción del arte popular como *esencia* permitió además establecer una similitud entre lo popular y lo primitivo relacionada con la concepción de arte popular de Ortega y Gasset⁶⁷⁹. En el origen de esta concepción hay una noción muy noventayochista: el folclore como medio de regeneración nacional. Falla, siguiendo el ideario pedrelliano, proponía tomar la esencia, el espíritu del canto popular y utilizarlo como base de la música nueva. Estas ideas concuerdan de nuevo con las de Ortega en *Meditaciones del Quijote*⁶⁸⁰.

El concepto de lo primitivo se asociaba al de pureza en todas las vertientes artísticas. El artículo citado más arriba de José Bergamín titulado “Clasicismo” (1922) alababa la publicación *Cordero Blanco* porque reflejaba una nueva mentalidad: “Con ello no ha

⁶⁷⁶ *Op. cit.*, p. 106, evidencia la lectura de autores franceses en *La Revue Musicale* y *Modern Music*.

⁶⁷⁷ *Op. cit.*, pp. 107-108.

⁶⁷⁸ CRISPIN, John: *La estética de las generaciones de 1925...*, p. 19.

⁶⁷⁹ ORTEGA Y GASSET, José: “Folletones de El Sol, *Teoría de Andalucía*, por José Ortega y Gasset”, *El Sol*, 9 de abril de 1927.

⁶⁸⁰ ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, Residencia de Estudiantes, 1914, en: *Revista de Occidente*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

padecido nada la espontaneidad poética, al contrario, ha ganado, desnudándose y mostrándose todavía mejor en su primitiva pureza”.

La recuperación de la tradición popular por parte de los poetas fue paralela a la estética neoclasicista en la música y respondía a los mismos criterios de búsqueda de lo primitivo y lo esencial: “La herencia de la tradicional poesía popular, especialmente marcada a principios de los años veinte, sobre todo en los poetas andaluces, tiene como consecuencia un cambio estilístico que se efectuó simultáneamente con el desarrollo del Neoclasicismo musical, llamándose desde 1937 *neopopularismo* a distinción de la imitativa lírica popularista”⁶⁸¹.

En poesía se buscaba exactamente lo que Falla proponía extraer del folclore, la esencia. Lorca y Falla, cuya relación es muy estrecha entre 1921 y 1923, persiguen lo mismo, cada uno en su ámbito: extraer la esencia del folclore. Lorca escribía: “se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas *esencias* y algún que otro tino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables”⁶⁸². Falla, por su parte, vinculaba la música nueva al primitivismo⁶⁸³, que diferenciaba de la “música tradicional”, y al ideal de música pura⁶⁸⁴:

Y ahora veremos por dónde el presente musical vuelve a unirse, en cierto modo, con el pasado más remoto, con el principio natural de la música [...] en virtud de la fuerza misteriosa del espíritu secreto de nuestro arte, la música novísima es pura y simplemente la renovación de aquella otra por tantos siglos olvidada; pero renovación, resurrección de tal modo realizada, que al revivir aquel cuerpo que creíamos muerto, aparece adornado con toda la riqueza que el artificio ha acumulado durante tantos siglos. El espíritu de la música nueva difiere de tal manera del que imperaba en la música tradicional, que de ningún modo puede considerarse al uno como consecuencia directa del otro. El arte decadente no es el nuevo sino el tradicional. El espíritu de la música nueva podría subsistir en una obra en la que sólo se usan acordes consonantes, u homófona⁶⁸⁵.

El sentido de lo primitivo como signo estético de clasicismo prevaleció en las críticas musicales de los años veinte, como estado superior, *pre-clásico* (en el sentido estético), primigenio, asociado entonces al principio de sencillez como pureza primitiva:

El problema es diferente: mientras en otros países se pretendía burlar la tradición, aquí se deseaba restaurarla. Exceso allí. Falta aquí. En pintura, hacía un primitivismo de toscas formas. En música hacía un salvajismo folclórico, de negros, de jazz. El primitivismo en arte es una consecuencia, un estado superior del universalismo. El primitivismo es universalidad: pre-historia, pre-tradición, pre-nación. [...] Falla ha demostrado que nuestra nación no es estéril en sustancias musicales antiguas. Con qué entusiasmo aplaudiría ahora Pedrell, marcador estético

⁶⁸¹ HEINE, Christiane: “Las relaciones entre poetas y músicos de la generación del 27: Rafael Alberti”, *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, núm. 26, 1995, pp. 265-296.

⁶⁸² GARCIA LORCA, Federico: *Conferencias*, ed. C. Maurer, Madrid, Alianza Editorial, 1984, vol. 1, p. 158. En MAURER, Christopher: *Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo*, Granada, Comares, 2000, p. 32.

⁶⁸³ ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización...*, pp.114-116.

⁶⁸⁴ La preocupación de Falla por la pureza y destrucción del cante jondo también tiene sus raíces en actitudes relacionadas con los preceptos del primitivismo. Destacaba los valores de pureza y falta de elaboración de lo popular, un deseo de música original, natural, improvisada: CHRISTOFORIDIS: “Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla en el Cante Jondo (Canto primitivo andaluz).”, *Archivo Manuel de Falla*, Granada, 1997.

⁶⁸⁵ FALLA, Manuel: “Introducción a la música nueva”...

de la ruta! Falla trata la abundancia por eliminación y por esquematización. Así que resulta, que su obra, teniendo elementos para ser profusa es sencilla. Pudo ser selva, pero es jardín⁶⁸⁶.

Para entender el concepto de primitivismo asociado a las formas clásicas, apuntado por Arconada, y reflexionando sobre las cuestiones que ya se habían planteado en los años veinte, es esclarecedor el análisis de Salazar en *La música del siglo XX*:

El primitivismo es una de las razones por las cuales hay en la actualidad un grupo muy avanzado de compositores que, aunque manejan una sustancia sonora en extremo moderna, retroceden a las formas elementales de construcción [...]. El primitivismo enunciado anteriormente como el futuro en la música de las próximas generaciones aparece aquí confirmado otra vez. Así pues, repetimos: formas elementales, llenas de una sustancia que responda a un nuevo sentido tonal, y tratada en superposiciones polifónicas⁶⁸⁷.

Salazar se está refiriendo a la concepción tonal que Falla reclamara para la música y a la simplificación formal. Además, explicaba las diversas tendencias estilísticas de esta orientación estética, del primitivismo, como diferentes plasmaciones o realizaciones del Neoclasicismo:

En parte porque se siente vagamente este retorno a las viejas prácticas, o, mejor dicho, porque se presiente la vuelta de un estado de cosas semejante a los tiempos primitivos de la música, parte como reacción contra los puntos más extremos de la música actual, algunos compositores se han declarado defensores, paulatinamente, de la tonalidad medieval y modalidades eclesiásticas, o han vuelto a la escritura muy simple de polifonía vocal; o bien buscan en el contrapunto formalista un escape hacia la música que llaman objetiva en el sentido de que rechaza imperativos de carácter sentimental o subjetivo. O bien buscan la estructura de la sonata monotemática de Scarlatti⁶⁸⁸.

El primitivismo es asociado también por Salazar a la noción de plenitud sonora, de esencia del sonido en su sentido primitivo, era explicada por Salazar como rasgo de la música del siglo XX. Utilizó las palabras de Paul Bekker para enfocar el uso de las antiguas formas como reacción contra el Impresionismo, y situar el Neoclasicismo como condensación de estos rasgos:

La ley primaria de todas las formaciones armónicas, dice Paul Bekker, se basa en el principio de la descomposición, de la dispersión, de la expansión dinámica. En consecuencia, la ley primaria del movimiento de reflujo se basa en el principio de la concentración, de la condensación. El objeto de esta condensación es la vuelta a la unidad primitiva del sonido. Se renuncia a la forma ganada por la refracción prismática del sonido en la armonía. El impulso creador tiende a presentar el sonido en su plenitud primitiva e indivisa, tal, por ejemplo, como el viejo arte polifónico lo había concebido. Esta teoría de Bekker sirve análogamente para explicar la evolución del sentido formal y funcional, según queda comentado a lo largo de este ensayo, y hace ver qué profunda razón histórica ha impulsado a los compositores llamados “neoclasicistas”, de hechura tan significativa en estos últimos años, como reacción lógica y fatal contra el Impresionismo⁶⁸⁹.

Algunos críticos de tendencia más conservadora, como Rogelio Villar, utilizaron el concepto de lo primitivo en sentido despectivo, rechazando de alguna manera la recuperación de la música *primitiva* por parte de los compositores modernos:

⁶⁸⁶ ARCONADA, César M.: “Música. Conciertos de Primavera: Obras de Turina, Esplá y Halffter”, *La Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1927.

⁶⁸⁷ SALAZAR, Adolfo.: *La música en el siglo XX...*, pp. 148.

⁶⁸⁸ *Op. cit.*, p. 149.

⁶⁸⁹ *Op. cit.*, p. 187.

No hemos llegado a comprender qué de común haya entre el encanto que producen los primitivos de la música. [...] Absurdo el querer resucitarlos [...]. El arte descarnado y crudo de algunos compositores contemporáneos más en boga en ciertos sectores musicales [...] de tan refinado y brutal sensualismo sonoro, para fundir en un mismo entusiasmo, sus admiradores, dos épocas tan distintas y contradictorias de la historia psicológica de la música [...] porque la vuelta a los tiempos anteriores a Bach no es al espíritu que forma aquel arte del pasado, es a sus procedimientos rudimentarios y pobres⁶⁹⁰.

A finales de los años veinte el primitivismo era relacionado en la pintura con el cubismo clasicista, analizado como equilibrio entre diferentes superficies de color ⁶⁹¹, mientras que en música se relacionaba con la utilización de rasgos de la música antigua en obras modernas. Así, Turina veía en el *Retablo* “una desviación hacia horizontes nuevos. Efectivamente, un salto de varios siglos, como fórmulas, como primitivismo de declamación, como modalidades gregorianas, se refleja en el *Retablo de Maese Pedro*, aderezado con rasgos politonales y apoyaturas sin resolución⁶⁹². El *Concerto* se leía también desde lo primitivo en los años treinta.

Lo primitivo se había constatado como vuelta a la sonoridad y a los modos antiguos, pero también, a través del sentido de esencialidad, sencillez, arquitectura, pureza, se constataba como clasicismo. Jaume Pahissa comparaba a Mozart con los primitivos pintores del renacimiento como Mantegna, Fra Angelico o Luigi. Primitivismo se contraponía así al Romanticismo, era esencialidad de melodía y armonía ⁶⁹³.

Sencillez, simplicidad y clasicismo

En el siglo XVIII el ideal clásico exaltó el valor de la sencillez en el arte. Lessing establecía en 1766 en su *Laocoonte* la afirmación del ideal clásico como “noble sencillez y tranquila grandeza”, belleza y dignidad, ocultación de las pasiones⁶⁹⁴. Goethe, por su parte, aceptaba únicamente el método objetivo –ingenuo– en la poesía. Lo ingenuo tenía una relación directa con la realidad, provenía de la experiencia y establecía una unidad entre la obra y el proceso creador, produciendo una impresión unitaria mientras que lo sentimental introducía un proceso entre la realidad y las propias reflexiones, las cuales ocasionaban una tensión interior en la obra. Tanto para Goethe como para Schiller, en la Antigüedad estaba el modelo de una relación de sencillez con la realidad,

⁶⁹⁰ VILLAR, Rogelio: “La música y el espíritu moderno”, *Boletín musical de Córdoba*, núm. 1, año 1, marzo de 1928, p. 5.

⁶⁹¹ “Cuenta el cubismo con más medios de expresión que la perspectiva ordinaria, pues posee la dimensión constructiva como toda pintura, y la perspectiva espiritual como los primitivos, además del color en el sentido de “materia” como los antiguos, y los colores cromáticos como los impresionistas, aunque con otra significación [...] no quieren dinamismo, sino un buen equilibrio puro. Ya los colores son diferentes cualidades, contrastes puros, diferencias de materia, no copia servil de los colores representados [...] el respeto a la aparición superficial se pierde [...] los cubistas quieren acogerse a una ley simple y de apariencias rigurosas” GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “Ensayo sobre Picasso y el cubismo”, *Revista de Occidente*, vol. 24, abril, mayo y junio de 1929.

⁶⁹² TURINA, Joaquín: Charlas musicales pronunciadas en la Institución hispano cubana de cultura de La Habana, marzo-abril de 1929 en: PÉREZ GUTIÉRREZ, M.: *Falla y Turina a través de su epistolario*, Madrid, Alpuerto, 1982, p. 72

⁶⁹³ PAHISSA, Jaume: “El Romanticismo en la música sinfónica y de teatro. El romanticismo en la música catalana”, *Vibrations*, núm. 12, junio 1930, pp. 2- 4.

⁶⁹⁴ LESSING, Gotthold Ephraim: *Laocoonte*, introducción y traducción de Eustaquio Barjau, Madrid, Tecnos, 1990, pp. 99-120.

mientas que el creador sentimental, el romántico, inventaba lo que le faltaba a la realidad. Goethe elogiaba a Haydn por representar cualidades clásicas como la sencillez, ingenuidad, asociadas a su temperamento, inteligencia, espíritu, humor, espontaneidad, dulzura, fuerza e ironía. Según estas cualidades “podemos denominar a su arte antiguo..., aunque sea moderno”⁶⁹⁵.

Sencillez, simplicidad, simplificación, fueron términos muy utilizados en nuestro periodo de estudio, compartidos por los grupos poéticos defensores de la poesía pura, el Noucentisme y d’Ors, el Novecentismo de Ortega y el discurso musical sobre el Neoclasicismo.

En sus *Glosas* de 1920 Eugenio d’Ors describía la “belleza de las cosas naturales” como sencillez: “Yo he escrito en mi Nuevo Prometeo: “¡Lo primero, la belleza!” Y ¿qué es la belleza de las cosas naturales? La simplicidad. [...] El primer precepto artístico de la vida, a lo menos para el hombre contemporáneo, es la sencillez”⁶⁹⁶.

La generación poética del 27 toma como precepto la sencillez, dentro de su idea de lo clásico, pero esto era algo que estaba ya presente en el 98. En Azorín, por ejemplo, la búsqueda de la esencia en el arte lleva a emplear constantemente las nociones de simplificación, sobriedad, claridad, simplicidad, etc.⁶⁹⁷, lo que confirma que la noción esencialista del 27 deriva del 98.

En el ámbito francés Strawinsky y Cocteau proponían la sencillez como resultado de una elaboración. Las nociones neoclasicistas de pureza, depuración y estilización tenían como consecuencia la sencillez. Estas ideas, expuestas también en diversas publicaciones francesas tras la Primera Guerra Mundial, especialmente en *La Revue Musicale*, tuvieron mucha influencia en España. Es evidente en las ideas de Falla. Como señala Michael Christoforidis⁶⁹⁸, la frase más citada del compositor gaditano sobre la “música natural” tenía como referente la importancia de lo sencillo: “música tan natural que parezca una improvisación, pero a la vez, equilibrada y lógica, que la obra tanto en el todo, como en los detalles, revele una perfección tan alta como la que se puede admirar en las composiciones clásicas presentadas hoy a nosotros como modelos infalibles”⁶⁹⁹.

Joaquín Nin, también imbuido del pensamiento francés, defendía en *Pro Arte*, al hablar precisamente de la comunión del arte nuevo con el pasado, la necesidad de los “principios armoniosos que presidían la vida y el arte griegos, la alianza de la fuerza y de la expresión, la identificación de lo grande con lo sencillo, la combinación de la pujanza y de la gracia, la unión de la emoción con la sobriedad, el equilibrio entre la profundidad y la luz, destreza e ingenio, ternura y sencillez, una interpretación simple, leal y sin aderezo en seguida se considera prosaica [...]. La sencillez no es ascetismo, la sencillez no excluye la expresión, la hace más verdadera, y la sobriedad no excluye la emoción, la hace más justa”⁷⁰⁰.

⁶⁹⁵ RADOS, Ferenc: “Algunas observaciones respecto a...”, pp. 45-52.

⁶⁹⁶ D’ORS, Eugenio: *Nuevo Glosario...*, p. 159.

⁶⁹⁷ “¿Son estos romances la obra de un verdadero artista, es decir un hombre que ha llegado a saber que el arte supremo es la sobriedad, la simplicidad y la claridad? AZORIN: “Primavera, melancolía...”, *Al margen de los clásicos*, Obras Completas, vol. X (1915), p. 28.

⁶⁹⁸ CHRISTOFORIDIS, Michael: “A composer’s annotations to his personal library..”.

⁶⁹⁹ FALLA, Manuel de: Prólogo a la *Enciclopedia abreviada de la música* de Joaquín Turina, Madrid, 1917. En: *Escritos sobre Música y Músicos*, Op. cit., pp. 51-54.

⁷⁰⁰ NIN, Joaquín: *Pro Arte*,...p. 71.

Pero en España la sencillez se asociaba también a la búsqueda del carácter español, de lo racial. El modelo se ve en Falla por la simplificación, pureza y sencillez con que recurre a romances medievales y obras del renacimiento. Salazar describía el proceso de simplificación en Falla desde *El Amor Brujo*⁷⁰¹, ligando a la idea de sencillez la de reducción sonora que se intensificaría con el camino al Neoclasicismo desde el *Sombrero de tres picos* al *Retablo* y el *Concerto*. Ese primer principio de sencillez en una obra francesa pero no neoclasicista era premisa resultante de aliadofilismo del que participaba Salazar y del antirromanticismo imperante en Francia, también creador de la conciencia de música nueva según estos preceptos. Elogiaba en el *Sombrero de tres picos* “su facilidad, que contrasta con la inquietud y el desasosiego de tantas obras contemporáneas”⁷⁰².

La música rusa era también por estos años un referente de la sencillez en la búsqueda de la idea de la música nacional, la música natural a la que Falla se refería. Para Salazar el Grupo de los Cinco era ejemplo de esa “naturalidad y sencillez”⁷⁰³, origen de la “revolución” que había llevado hasta Strawinsky. Y en un artículo publicado en *La Pluma* sobre la nueva música rusa señalaba que Los Cinco eran ejemplo de “simplificación, desdén por los dogmas, aspiración hacia la virginidad primitiva”, primitivismo que se realizaba en la obra de Strawinsky, a través del equilibrio en la forma, la adecuada armonía entre continente y contenido, un “*souci* clásico”. “Claridad, justeza y verdad. A veces elementalidad en la expresión, otra norma clásica”. Salazar relacionaba estos aspectos con las últimas obras de Strawinsky, en las que éste muestra un nacionalismo “de las esencias”: Clasicismo y primitivismo se identificaban, por tanto, por la virtud clásica de la sencillez⁷⁰⁴.

En 1922 Bergamín, en su citado artículo sobre clasicismo⁷⁰⁵, demostraba que la sencillez era una actitud estética generalizada: “La sencillez, la sencillez como resultado, que no supone ausencia de esfuerzo, de labor, de constancia, todo lo contrario, que lo da por supuesto, y lo confirma, con su sola presencia, pues de otro modo, no se hubiese nunca logrado”⁷⁰⁶.

Gerardo Diego participaba también de esta idea, señalando la afinidad entre la necesidad de la sencillez en el lenguaje poético y la vuelta a Mozart en la música⁷⁰⁷. Estas actitudes estéticas eran similares a la de Jean Cocteau en 1918, cuando afirmaba en *Le Coq et l'Arlequin* que “la simplicidad no se puede tomar como sinónimo de

⁷⁰¹ “Es necesario dejar sentado primeramente, que el valor progresivo de un arte no depende de la magnitud de una obra, y que una producción de límites reducidos pero llena de espíritu nuevo y de genialidad, pueden hacer avanzar [...] no han aportado nada esas construcciones colosales de allende el Rin [...] a una selección escrupulosa de los medios expresivos, a un compendio de éstos, abandono de todo lo superfluo [...] un verdadero *sustratum* artístico, la emoción, la intensidad y la vibración quintaesenciadas”, SALAZAR, Adolfo: “Madrid musical. Crónica de la quincena”, *Arte musical*, 1 de mayo de 1915, pp. 5-6.

⁷⁰² SALAZAR, Adolfo: “Los bailes rusos. El Sombrero de tres picos. Un gran éxito en el Real”, *El Sol*, 5 de abril de 1921.

⁷⁰³ SALAZAR, Adolfo: “Rusia y la revolución musical”, *España*, núm. 251, 1920, p. 15.

⁷⁰⁴ SALAZAR, Adolfo: “Apuntes para una geografía musical de Europa: Rusia...”

⁷⁰⁵ BERGAMÍN, José: “Clasicismo”, *Horizonte*, núm. 3, 15 de diciembre de 1922.

⁷⁰⁶ Justo en este año se estrenaban las *Tres piezas infantiles* de Ernesto Halffter, que tenían detrás la referencia de las *Tres piezas para cuarteto* de Strawinsky de 1914. La *Marche Joyeuse* compuesta al año siguiente, 1923 también presentaba ese criterio de lo sencillo en sus melodías claras, horizontalidad, estructura clara ABA, y predominio de lo tonal.

⁷⁰⁷ DIEGO, Gerardo: “Retórica y poética”, *Revista de Occidente*, noviembre de 1924, pp. 280-282

pobreza, y que progresa de la misma manera que el refinamiento, condensando una riqueza exquisita”⁷⁰⁸.

En Cataluña, la identificación de la simplicidad con la música antigua en el inicio de la década tenía que ver con el primitivismo como retorno a la música primitiva, pero basado en valores de civilización tomados del Noucentisme, y valores clásicos en la música a partir de la influencia de Debussy, Strawinsky y Satie. Mompou consideraba simplicidad y complicación como valores contrapuestos en el arte, representativos del clasicismo y el romanticismo respectivamente. La simplicidad era representativa de la música mediterránea y estaba en Satie y en la joven escuela francesa frente al impresionismo⁷⁰⁹. Las ideas de Cocteau y la proclamación de la sencillez a través de Satie y el Grupo de los Seis provenían de los textos publicados en *La Revue Musicale*. Lo sencillo se relacionaba con lo esencial a través de la inauguración de un estilo transparente y claro en *Parade y Socrate*.

Arconada unía simplificación y esencialidad en la música de su tiempo: “Nuestro siglo es un proceso que va del motivo hacia la música, al revés que el XIX. Nuestro siglo parte de la simplicidad del motivo para llegar a la *esencialidad* de la música”⁷¹⁰.

Las mismas ideas se transmitieron a la hora de enfocar la crítica en las artes plásticas, tengamos en cuenta además las connotaciones de relación con la plástica en los textos de Cocteau. Moreno Villa destacaba en 1925 la simpleza primitiva, clásica, de Rousseau⁷¹¹. El mismo Adolfo Salazar lo manifestaba en sus palabras acerca de Daniel Vázquez Díaz:

Naturalidad, en el sentido de ausencia de torturas de pensamiento, sencillez en el sentido de ahorro de estorbos inútiles, son las bases de su arte; espontaneidad y depuración [...] aunque este esquema esté lleno de significación[...]. Es grave por su profundo sentido, pero es ligera por su fácil realización y por el ímpetu con que se levanta de los objetos para alcanzar la liberación espiritual de lo decorativo[...]⁷¹².

Lo sencillo resultaba de un alto contenido de inteligencia y tenía sentido por la construcción de la nueva obra de arte basada en los criterios formales de equilibrio, etc, lo que coincidía con los valores resaltados en poesía.

En 1926 Eugenio d’Ors se refería a los ideales de música pura y sencillez al comentar una de las interpretaciones de la clavecinista Wanda Landowska en la Residencia de Estudiantes. Además de señalar aquellos rasgos musicales relacionados con este precepto estético, “creo que también hay el principio de una nueva era en este clave arcaico de Wanda Landowska”, parecía asimilar una vía estética adecuada a la década de los veinte: “En 1920, la verdadera aristocracia de la conducta no puede tener otro nombre que simplicidad. [...] Y tampoco el refinamiento en el arte puede tener otro nombre que la simplicidad”⁷¹³. Sus apreciaciones eran similares a las de Cocteau.

⁷⁰⁸ COCTEAU, Jean : *Le Coq et l’Arlequin*, Paris, Stock-Musique, 1979, p. 43.

⁷⁰⁹ MOMPOU, Frederic: “Conceptes d’art”, *Revista catalana de Música*, núm. 1, enero de 1923.

⁷¹⁰ ARCONADA, C. M: “Paisaje y mecánica...”

⁷¹¹ Que además relacionaba con el humorismo y la ironía anterior a la guerra, como se había destacado en Satie, por ejemplo. MORENO VILLA, J.: “Folletones de *El Sol*. Temas de Arte. Rousseau, consumero y pintor”, *El Sol*, 19 de agosto de 1925.

⁷¹² SALAZAR, Adolfo: “Consideraciones de un músico acerca de un pintor...”

⁷¹³ D’ORS: “Wanda y los estudiantes”, *Residencia 1* (Revista de la Residencia de Estudiantes), núm. 2 (1926), pp. 173-174.

D'Ors destaca en el clavicordio: la finura y la austeridad, su trascendente venerabilidad y su capacidad de expresar “lo más hondo de las cosas en la pureza de su aparente superfluidad”⁷¹⁴.

Hemos nacido en el Fin de siglo. Ya confesábamos que teníamos envenenadas por él nuestras raíces espirituales. Lo sencillo es aún extremadamente difícil para nosotros. Nos cuesta mucho saber todo lo que hay en un minué. Y tal vez no alcancemos a saber todo lo que hay en un vaso de agua pura del refectorio de la residencia sino después de haber gustado de muchos vinos. Pero la emoción de una hora como la de nuestro concierto, adentrándose en el mundo de las significaciones, vino a ahorrarnos mucho camino, reuniendo de golpe... el clavicémbalo, el minué y el vaso de agua⁷¹⁵.

Las ideas de d'Ors tenían que ver con la identificación de la noción de belleza con la de simplicidad –retomando a Ruskin-⁷¹⁶.

Carpentier explicaba los rasgos del Neoclasicismo musical en 1928⁷¹⁷, señalando la sencillez como “el nuevo espíritu musical que ya había surgido entre las brumas impresionistas”, relacionado con “la franqueza ruda, el tono plano de los pintores cubistas”, palpable en los clavecinistas y especialmente en Bach como ejemplo de espíritu clásico, y en compositores actuales como Satie, con “candor de primitivo”.

Cuando Charles Koechlin publicaba su artículo sobre la “simplicité” en la *Revue Musicale*, el mismo año, ponía como ejemplo de simplicidad la polifonía de la fuga en *El Clave bien temperado*. Koechlin definía la simplicidad como espontaneidad, gracia, síntesis simple, y era resultante de “arte clásico, altamente civilizado”, -recordemos las ideas noucentistas-, ordenado con la técnica y el espíritu del artista, con la “sensibilidad profunda de una expresión individual que se opone a lo popular”. La simplicidad no significaba falta de vigor, y la música francesa de 1890 a 1915 lo demostraba. Su explicación iba siempre de la mano del concepto de clasicismo propuesto para las nuevas generaciones. “No hay que confundir simplicidad con simplismo, ni con desnudación del arte, ni rudimentariedad en la técnica” –eran valores reflejados en la crítica española-, “el camino es largo, austero, de contrapunto y de fuga”⁷¹⁸. Este aspecto contrastaba con la simplicidad que Coeuroy describía en las obras para piano de Prokofiev en su ensayo de 1927⁷¹⁹, descrita como *naïve*, oriental. Por el contrario, la simplicidad de Strawinsky era compleja, occidental. Ambos eran, no obstante, representantes del Neoclasicismo. Esta aseveración confirmaba también en Francia la

⁷¹⁴ Se resume aquí por otra parte el ideal de *plasticidad* que anunciaban los valores de estilización, perfil, etc., comentados y además la ideología subyacente acerca de la adecuación entre forma y contenido que se viene explicado en este trabajo y que estaba en la ideología de Ortega asimismo. Por otra parte el ideal de pureza que ve d'Ors en el clave tiene que ver con sus teorías sobre el cubismo.

⁷¹⁵ D'ORS, Eugenio: “Wanda y los estudiantes”. *Residencia*, núm. 2, vol. 1, 1926, pp. 173-174. D'Ors habla precisamente de un repertorio que comprendía obras de Haendel, Mozart, Rameau y Couperin.

⁷¹⁶ SELVA, Blanche: “La idea de belleza en Ruskin”, *Fruitions*, septiembre de 1927, pp. 62-63. Relaciona esta idea con Strawinsky y Valéry. Es una extrapolación en la que el concepto de clasicismo no tiene cabida en su perfil estilístico pues Ruskin preconizaba la forma gótica, en principio asociada por d'Ors al estilo Barroco. Ortega por el contrario lo rechazaría como romántico en *Ensayo de estética a manera de prólogo* (1914), y ya había sido objeto de artículos con motivo de su centenario: JUAN DE LA ENCINA: “Semana artística. John Ruskin”, *España*, núm. 203, febrero de 1919, pp. 12 y 13.

⁷¹⁷ CARPENTIER, Alejo: “El Neoclasicismo...”

⁷¹⁸ KOECHLIN, Charles: “Simplicité”, *La Revue Musicale*, 1 enero de 1928.

⁷¹⁹ COEUROY: *Panorama...*, pp. 31-32.

posibilidad del primitivismo en el Neoclasicismo y de la unión de sencillez, infantilismo y clasicismo⁷²⁰.

En España la comparación entre Falla y Strawinsky se produjo también hasta final de los años veinte desde la valoración del criterio de simplificación o sencillez. Salazar hablaba de “descamación” en la *Historia del Soldado* y la *Sinfonía de los Salmos*, y destacaba esa reducción a las cualidades arquitectónicas de la obra también en *Pulcinella*: “parece reducida a una sencillez y verdad cuya inocencia no pudieron sospechar los madrileños de 1924”⁷²¹. Falla, como Strawinsky, había evolucionado hacia una “simplificación y sencillez extremas” a través de la “belleza de la línea y la sobriedad de formas”⁷²².

Austeridad sonora

La influencia de los Ballets Russes y de la obra de Strawinsky trajo el gusto por los conjuntos orquestales reducidos y la recuperación de la música de cámara. Ello tenía que ver con el auge de la música del XVIII, y los ideales de simplificación y concentración comentados, además del auge de las formas sinfónicas. Pero también fue esencial la influencia del teatro de arte y la repercusión de la labor de figuras como Gregorio Martínez Sierra.

En 1916 Falla destacaba en su artículo sobre Strawinsky la utilización de orquesta reducida⁷²³. La reducción implicaba la separación tímbrica, la creación de un conjunto de líneas melódicas puras. Esta concepción partía aún de una noción impresionista de la orquesta por influencia de Debussy, pero planteaba ya cuestiones que evolucionarían a lo largo de los años veinte al Neoclasicismo⁷²⁴. Falla ya había utilizado conjuntos de cámara grandes en la primera versión de *El Amor Brujo*⁷²⁵ y después en *El Corregidor y la Molinera* por imposiciones de la escena teatral⁷²⁶.

La presencia de Wanda Landowska fue decisiva para la importancia de estos criterios. Encontramos la difusión de la música *reducida* con la primera influencia de autores italianos en los primeros años veinte. Mantecón hablaba del *Oriente Imaginario*

⁷²⁰ Que había excluido, sin embargo a compositores como Bartók, demasiado primitivos, lo que repercutiría en España. No se habló de un posible Neoclasicismo en las obras de este compositor, si acaso se resaltó su infantilismo, “barbarismo”, “desnudo lirismo de los tiempos antiguos”, simplicidad, brevedad y economía de expresión contraria al Impresionismo, eso sí desde una valoración positiva que lo situaba en la nueva música, “Qué distancia tan grande le separa ya de los últimos músicos germánicos que llegaron a nuestras latitudes”: SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Bartók y los jóvenes húngaros. F. Santolíquido. Carmen Álvarez”, *El Sol*, 23 de enero de 1922.

⁷²¹ SALAZAR, *La música actual...*, p. 417.

⁷²² DUMESNIL, René: *La Musique contemporaine en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1930, vol. 1, p. 74.

⁷²³ *Ibidem*, p. 11.

⁷²⁴ Falla destacó el empleo de la instrumentación en dos obras del compositor ruso, *Le Coq et le renard* y *Noces villageoises*, compuestas para orquesta, “muy reducida en la primera e importantísima en la segunda” FALLA: “El gran músico de nuestro tiempo, Igor Strawinsky”, *La Tribuna*, Madrid, 5 junio de 1916.

⁷²⁵ La versión de 1915 de *El Amor Brujo* empleaba un conjunto de flauta piccolo, trompa, oboe, corneta, percusión, piano, quinteto de cuerda.

⁷²⁶ Después de terminar *El Corregidor y la Molinera* Falla se familiarizó con muchas composiciones de cámara de Strawinsky, durante la Primera Guerra Mundial. Además su participación en la *Sonata para arpa, viola y flauta* de Debussy, e Introducción y allegro de Ravel, y por supuesto su participación en *Historia del Soldado* para su presentación en Granada el seis de enero 1923, con piano, violín y clarinete.

de Malipiero señalando una “visión acomodada valores sonoros de una belleza de tonos plateados [...] música que huye de las multitudes, pequeña orquesta, el valor individualista de la instrumentación, le partan del éxito de grandes aspavientos y alaridos”⁷²⁷.

El impulso de las asociaciones musicales en los años veinte fomentó varios grupos de cámara y orquestas dedicadas a repertorios del XVIII. La Asociación de Cultura Musical⁷²⁸, la Associació Musica da Camera de Barcelona⁷²⁹, la Orquesta Clásica de Madrid, dirigida por Arturo Saco del Valle⁷³⁰ y la Orquesta Bética, principalmente.

La repercusión de *Pulcinella* también fue importante en este sentido⁷³¹, pero fue *El Retablo de Maese Pedro* la obra más comentada por considerarse la culminación de ese sentido sonoro⁷³². El ensayo que escribe Falla sobre la Orquesta Bética tras terminar dicha obra describe la comparación entre la orquesta moderna y la del XVIII y la necesidad de esa reducción orquestal como ejemplo de clasicismo y equilibrio⁷³³.

Ello permitió la lectura de obras anteriores de Falla enalteciendo estos “nuevos” valores sonoros:

Es necesario dejar sentado primeramente que el valor progresivo de un arte no depende de la magnitud de una obra, y que una producción de límites reducidos, pero llena de espíritu nuevo y de genialidad, puede hacer avanzar, en el sentido de su intensificación. [...] Dos docenas escasas de instrumentistas han bastado a Manuel de Falla para realizar la obra más rica de colorido, más intensa de expresión y más llena de intenciones que hemos visto por nuestros teatros [...] Precisamente las tendencias del arte moderno parecen orientarse hacia esa mayor intensificación, a una selección escrupulosa de los medios expresivos, a un compendio de éstos, a un abandono de todo lo superfluo o superficial, y se hace por ello necesario el empleo de estos cuadros pequeños, en los que cabe dar en un mínimum de tiempo y espacio y en un verdadero susbstratum artístico, la emoción, la intensidad [...] quintaesenciadas⁷³⁴.

⁷²⁷ JUAN DEL BREZO “Orquesta Filarmónica”, *La Voz*, 18 de febrero de 1922.

⁷²⁸ SALAZAR, Adolfo: “La ópera de cámara y sus diferentes aspectos. Un festival Mozart en la A.C.M”, *El Sol*, 2 de noviembre de 1923. Presentación de obras de cámara de operas Mozart y Gluck, Pergolesi y Rimsky Korsakov. Salazar valora los timbres puros, combinaciones claras, instrumentos a solo.

⁷²⁹ SALAZAR, Adolfo: “La semi-cultura y la sociedades musicales. Un buen ejemplo catalán”, *El Sol*, 19 de agosto de 1925.

⁷³⁰ Salazar la describe como orquesta de sinfonía de la segunda mitad del XVIII, capaz de tocar todo tipo de repertorio, contemporáneo y clásico. SALAZAR: “Presentación de la orquesta clásica en la A. de C.M.”, *El Sol*, 12 de octubre de 1929.

⁷³¹ JUAN DEL BREZO: “Strawinsky dirige su *Pulcinella* y el *Pájaro de Fuego*”, *La Voz*, 26 de marzo de 1924. Habla de la pequeña orquesta: “No necesita del poderoso y abigarrado ejército instrumental para que las melodías sean plenas, rotundas infinitamente poéticas [...] grato deleite para el maestro Falla que ahora nos va a dotar de una orquesta de cámara”.

⁷³² “Esta es mi orquesta, la he reducido tanto como fue posible, tratando a la vez de sacarle el mejor partido”: “De Falla talks on his new Word based on a Don Quixote theme”, Londres, 1 de septiembre de 1923.

⁷³³ FALLA, Manuel de: “Orquesta Bética de Cámara” (1924) en: *Op. cit.*, p. 69.

⁷³⁴ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. *El Amor Brujo* de Falla. Los conciertos del Real. Otras obras”, *El Sol*, 10 enero de 1924.

Ya en 1923 Boris de Schloezer destacaba en *La Revue Musicale* la pequeña orquesta del *Retablo*, que respondía a una “plenitud elegantemente equilibrada”⁷³⁵. Por su parte Raymond Petit veía una evolución en Falla en cuanto al sentido sonoro, reducido en volumen en tanto caminaba hacia la austeridad neoclasicista⁷³⁶.

En España Cipriano Rivas Cherif constataba la proliferación de la música de cámara a raíz de las obras de Falla, Salazar y Halffter –*Sinfonietta* reduciría la instrumentación siguiendo la referencia de Strawinsky en la *Historia del Soldado*- y el *Cuarteto Dórico* de Respighi, de 1924. Hablaba de cubismo en relación a ello⁷³⁷.

Henri Collet plasmaba el interés por el viento de compositores contemporáneos, que empleaban diferentes grupos de cámara con instrumentos de viento como algo contrapuesto al exceso de cuerda en el Romanticismo⁷³⁸.

Coeuroy resumía en 1927 que la floración de la música de cámara en su actualidad tenía que ver con el aspecto de depuración implicado en la recuperación de formas clásicas, sonata, concierto y sinfonía, y ponía de ejemplo como muchos otros *El Retablo de Maese Pedro*⁷³⁹.

Paul Bekker constataría dos años después que la gran orquesta del Romanticismo se había reducido poco a poco a una pequeña orquesta de música de cámara⁷⁴⁰. La proliferación de grupos de cámara hasta entrados los años treinta en España lo constataba. El cuarteto Rafael seguía dando conciertos con obras de Bach y Mozart unidas a obras contemporáneas⁷⁴¹. También la Orquesta de cámara de Madrid, representación de una “música arcaizante y nostárgica”⁷⁴², y el Cuarteto Roth⁷⁴³.

4.3. Sobre el concepto de universalidad

El novecentismo ya había planteado la tendencia internacional y universalista frente al casticismo. A priori esa necesidad era un rasgo modernista pero poco a poco se fue distanciando del modernismo con la generación del 14, que siguió planteando, no obstante, el problema de España, la necesidad de la inteligencia y la importancia de la estética⁷⁴⁴.

La preeminencia de los intelectuales en las primeras décadas de siglo determinó asimismo la relevancia de un humanismo universalista que influyó en la mayor parte de

⁷³⁵ SCHLOEZER, Boris de: “El Retablo”, *La Revue Musicale*, 1 de diciembre de 1923. En *Notices et chroniques*.

⁷³⁶ PETIT, Raymond: “Psyche, de Manuel de Falla”, *La Revue Musicale*, 1 de enero de 1926, (tomo VII).

⁷³⁷ RIVAS CHERIF, Cipriano: “La música de cámara”, *España*, núm. 405, enero de 1924, pp. 11-12.

⁷³⁸ COLLET, Henri: “Cordes et vents”, *Le Ménestrel*, 24 de octubre de 1924.

⁷³⁹ COEUROY: “La Floraison de la musique de chambre”, *Panorama de la musique contemporaine...*, p. 200.

⁷⁴⁰ BEKKER, Paul: *La musique. Les transformations des formes musicales deouis l'antiquité jusqu'a nos jours*, Payot. Paris 1929, p. 214.

⁷⁴¹ *Andante* de Mantecón y *Rubaiyat* de Salazar. DIEGO, Gerardo: “Crónica musical. Cuarteto Rafael y banda republicana, música vocal, nuestras orquestas. Otros conciertos”, *El Imparcial*, 9 de abril de 1933.

⁷⁴² Obras de Debussy, Strawinsky, Esplá y Halffter: *Ibidem*.

⁷⁴³ Regino Sainz de la Maza ensalzaba la música de cámara y su representación en Malipiero y Respighi. El cuarteto Roth “posee aquella disciplina rigurosa que exige este género de música y la capacidad para los más variados estilos”. SAINZ DE LA MAZA, Regino: “La música. El cuarteto Roth en le cultural”, *El Imparcial*, 26 de octubre de 1933.

⁷⁴⁴ ABELLÁN, José Luis: *Op. cit.*, pp. 66-69.

los críticos y teóricos que tratan sobre el arte de vanguardia. Este humanismo respondía al ideal propagado por la Institución Libre de Enseñanza⁷⁴⁵, de la que dependían, entre otros, el Centro de Estudios Históricos y la Residencia de Estudiantes. Su contenido político se ve en las principales publicaciones como *España* y *El Sol*, que con frecuencia publicaban artículos que hacían referencia a los conceptos de nacional e internacional como aspectos coadyuvantes, extrapolables a los campos artístico y musical.

La importancia de la estética neoclasicista en España favoreció la búsqueda implícita de un ideal universalista que en principio renegaba del alemán o germánico propugnado en el final del siglo XIX, pero que mantenía, como iremos observando, algunos de sus aspectos. El ideal de lo universal asociado a lo clásico como estado antitético de lo romántico y caracterizado por la belleza como equilibrio, objetividad y esencialismo, estaba en el pensamiento de herencia krausista de intelectuales de finales del siglo XIX como Giner de los Ríos⁷⁴⁶; exento aún no obstante de la herencia de vanguardia y la influencia francesa.

Los ideales propugnados por el neoclasicismo: pureza, objetividad, forma, estilización, gesto, simplicidad, plasmaban muy bien los ideales de universalidad en tanto búsqueda de modelos de aspiración europea. La tradición culta y popular españolas se cobijaban en estas aspiraciones de perfección formal que en sí mismas permitían la posibilidad universalista⁷⁴⁷.

Strawinsky planteó la cuestión de la universalidad como un sistema basado en normas, diferente del cosmopolitismo ecléctico imperante en el París de principios del XX.

En España la discusión sobre lo universal fue paralela e implícita a la posibilidad del neoclasicismo, participando de las mismas disyuntivas sobre la necesidad o la ausencia de fórmulas, normas y clichés. La identificación entre universalidad y neoclasicismo se produjo a través de la obra de Falla, que se ve como evolución del nacionalismo tradicional al nacionalismo sustancial.

Salazar, que proponía un nacionalismo unificador y esencialista, en muchos casos aludió a la obra de Falla como ejemplo de la “España eterna”, por la importancia de lo castellano. Desde *el Amor Brujo* al *Concerto* se puede seguir toda una evolución que lleva a la estilización de lo popular hasta sus máximas cotas, desde lo andaluz en *El Amor Brujo* a la pureza castellana plasmada en *El Concerto*. Por otra parte en la creación del nacionalismo universalista español influían los clichés franceses que impulsaban la noción de la escuela española a través de Falla como criterio unificador, para aliarla a Francia, algo que por otra parte se transmitió en el Novecentismo y en las principales publicaciones catalanas y madrileñas desde la Primera Guerra Mundial. De ahí el predominio de la línea Falla-Halfffter frente a obras representativas de lo regional o local.

⁷⁴⁵ GALÁN CABALLERO, Carolina: *José Moreno Villa escribe artículos, 1906-1937*, Hamburgo, Centro Cultural Generación del 27, 1999.

⁷⁴⁶ LÓPEZ-MORILLAS, Juan: *Hacia el 98, literatura, sociedad, ideología*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1972, pp. 183-221.

⁷⁴⁷ HESS, Carol A.: *Manuel de Falla and the Barcelona press: universalismo, modernismo and the path to neoclasicism...*, pp. 212-228.

La trayectoria del concepto

Albéniz, Falla y Turina plantearon en París a principios del siglo XX la idea de la música española con acento universal, para “que pudiera ser oída en todo el orbe”⁷⁴⁸. Su opinión se unía en este momento a un rechazo de las formas clásicas que constreñían su creatividad, y una adopción de la sonata franckiana por influencia de la Schola Cantorum⁷⁴⁹. Pero posteriormente la influencia de Aubry haría a Falla rechazar también a Franck como representación de la nueva escuela francesa, implícito el comentado rechazo del universalismo alemán frente al francés⁷⁵⁰, que tuvo su baluarte político en el Manifiesto de adhesión a las naciones aliadas, con el sostén intelectual que venimos explicando⁷⁵¹.

En 1915 la aspiración a lo universal era general en España, aunque el contenido variaba según los autores, persistiendo la alusión al universalismo y formalismo germanos en algunos, especialmente en Rogelio Villar⁷⁵². Para él la necesidad de universalidad se manifestaba como depuración y esencialismo, como extracción de la esencia del folclore, pero esa depuración no implicaba asumir lo moderno y lo cosmopolita. Reclamaba los modelos del clasicismo-romanticismo pero en un sentido romántico, reclamando una “creación de ambiente”. Su teoría era “incorporar al arte el sentimiento popular en formas de expresión generales, que lejos de oscurecerle, le eleven a la categoría de arte universal [...] universalizar nuestra música debe ser el ideal de la escuela española en formación, no escribiendo cantos del pueblo, sino creándolos, inventándolos, que las obras tengan carácter nuestro, pero a condición de que sean originalmente concebidas”⁷⁵³. Villar consideraba la tradición popular como la base de la creación de una escuela española y lo universal como el procedimiento. Los músicos que ponía como ejemplo eran Turina, Albéniz, Esplá y Falla.

Las ideas de Villar coincidían con las de otros teóricos cuya perspectiva partía de la importancia de la tradición castellana: Luis Villalba o Federico Olmeda. El agustino Luis Villalba exigía la formación humanista y la aspiración a la universalidad, y proponía una vuelta al internacionalismo de los músicos del Siglo de Oro. No obstante, advertía del peligro de caer en el puro europeísmo, que consideraba como modernidad superficial. El pensamiento krausista ya había señalado la valoración de lo universal como síntesis de la belleza objetiva en la obra artística desde una perspectiva humanista

⁷⁴⁸ PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: *Falla y Turina, a través de su epistolario*, Sevilla, Alpuerto, 1982, p. 37.

⁷⁴⁹ Turina pertenecía al círculo de D'Indy y la Schola: *Op. cit.*, p. 43.

⁷⁵⁰ HESS, *Manuel de Falla and modernism...*, p. 68.

⁷⁵¹ El 3 de julio de 1915 aparecía en la revista francesa *Journal* un manifiesto de los intelectuales españoles en su adhesión a la causa francesa, en cual figuraba la firma de Manuel de Falla junto a los nombres de Gumersindo de Azcárate, Luis de Zulueta, Gonzalo Bilbao, Ignacio Zuloaga, Joaquín Sunyer, Gabriel Alomar, Valle-Inclán o Joaquín Turina, entre otros. El 9 de julio de 1915 tuvo lugar la publicación del manifiesto de adhesión en España: Ortega y Gasset, Fernando de los Ríos, Unamuno, Falla, Joaquín Turina, Amadeo Vives, Ramón Casas, Romero de Torres, Zuloaga, Azaña, Rusiñol, Azorín y Martínez Sierra, entre otros, unos meses después de su conferencia sobre música nueva en el Ateneo. “Manifiesto de adhesión a las naciones aliadas”, *España*, núm.1, 9 de julio de 1915, p. 82.

⁷⁵² VILLAR, Rogelio: “Divagaciones sobre el nacionalismo musical y los compositores españoles”, *Revista Musical Hispanoamericana*, núm. 20-22, año 7, octubre-diciembre de 1915, pp. 2-4.

⁷⁵³ VILLAR, Rogelio: “El sentimiento nacional en la música española”, *Harmonía*, núm. 19, año 2, julio de 1917, pp. 19-20.

muy distinta a la que sostendría el Neoclasicismo desde presupuestos vanguardistas y orteguianos, en los que no se puede prescindir del universalismo de cuño francés.

Por su parte Falla eludía el universalismo con su significado de eclecticismo, contrario a la noción de raza y pureza, acercándose en ello a algunas declaraciones vistas de Strawinsky y apoyando las ideas de Jean-Aubry. Profesaba su admiración por Beethoven y Wagner pero su rechazo a la tradición germana⁷⁵⁴.

Su concepto de universalidad estaba basado en las ideas de Pedrell⁷⁵⁵. En sus escritos defendía la posibilidad de un nacionalismo universal utilizando la tradición culta musical de los siglos XVI a XVIII, además de la tradición popular española. Era consciente de que debía sobrepasar las etiquetas nacionalistas y conseguir el ideal universalista en su música.

Las voces más conservadoras, como Carlos Bosch, seguían hablando de universalidad en la música desde un punto de vista romántico: “la música [...] es un arte resumen, donde unificamos nuestra idea y nuestros sentimientos universales”. Esta concepción procedía del concepto alemán de universalismo, basado en Schopenhauer. Sin embargo, atribuía a Falla rasgos de universalidad basados en el “sentimiento español” y en el espíritu como representación de un “sentimiento universalmente humano”, y como posibilidad de utilización de los procedimientos modernos sin “perjudicar en nada el sentimiento español”⁷⁵⁶.

En Cataluña, según Celsa Alonso, la dualidad nacionalismo-europeísmo y nacionalismo-modernismo no fue tan complicada y coincidió con la superación del último por el noucentisme. El regionalismo musical catalán se superó, y el indysmo y frankismo se asimilaron al catalanismo político burgués que potenciaba esa idea de nacionalismo universalista en la creación artística. El noucentisme potenció por otra parte la identificación de lo catalán con lo universal y con lo francés⁷⁵⁷, sin la dicotomía nacional-universal que se percibe en otros focos como Madrid, herederos de forma más explícita del espíritu noventayochista.

Los años veinte y treinta

Desde principios de los años veinte la crítica al andalucismo superficial y pintoresquista era rasgo común a literatos, artistas y músicos. Ya en 1921 Bergamín hablaba de la visión trascendente y universal de la obra de Falla relacionándola con las de Picasso y Juan Ramón Jiménez⁷⁵⁸. Esos tres artistas representaban el arte español que superaba los límites nacionales, teniendo un carácter verdaderamente universal. Mediante la fusión de instinto e inteligencia y aplicando un riguroso proceso de depuración, los tres alcanzaban un grado sumo de perfección formal, trascendiendo un

⁷⁵⁴ FALLA, Manuel de: “Introducción a la música nueva...”.

⁷⁵⁵ FALLA, Manuel de: *Felipe Pedrell, Revue Musicale*, núm. 2, año 4, febrero de 1923.

⁷⁵⁶ BOSCH, Carlos: *Impresiones estéticas. Juicios sobre algunos de nuestros compositores contemporáneos*, Editorial Imprenta de Juan Pueyo, enero de 1918, pp. 36 y ss.

⁷⁵⁷ CARNER, Josep: “La França Universal”, *La Revista*, núm. 38, abril de 1917.

⁷⁵⁸ Para Bergamín, Picasso y Juan Ramón Jiménez representaban una línea luminosa, clásica y universal, frente a Zuloaga y Valle Inclán, que representaban lo castizo, local y costumbrista. Esto es señalado por Rafael Alberti: ALBERTI, Rafael: *La Arboleda perdida*, segundo libro (1917-1931), Herederos de Rafael Alberti, Madrid, ed. El País, 2005 (primera edición 1941, Árbol. Editorial Séneca, México), p. 282.

simple regionalismo o nacionalismo⁷⁵⁹. El internacionalismo y universalismo provenían de Francia: “todos los más puros valores españoles han sido “tocados” en su pureza, es verdad, por esta corriente de internacionalismo - que antes preferimos llamar técnica de civilización francesa-. A todos les fue aplicado por eso el dictado de decadencia, y en todos vemos nosotros la realización depurada y perfecta española -instinto, inteligencia-, la maravilla”⁷⁶⁰.

El nacionalismo musical había sido una respuesta al universalismo alemán, y proponía, frente a éste, el uso del canto popular, siguiendo los modelos que habían enseñado Rusia –del primitivismo al cubismo clasicista, de los primeros Ballets y las obras de los Cinco a Strawinsky- y Francia. Así se entendía en 1921 en España, especialmente en las plumas renovadoras como la de Salazar, que en su ensayo *Andrómeda* explicaba lo siguiente, llegando a la identificación plena entre nacionalismo y universalidad:

Después de la transformación tan honda sufrida por la música europea desde los primeros avances del llamado nacionalismo musical, el concepto de universalidad se ha modificado notablemente. Para nadie es hoy ser universal el adoptar un estilo de escritura que durante un siglo fue italiano y el otro alemán [...]. La posibilidad de ser universal consiste en una capacidad más honda, más en contacto con el núcleo vital de la persona [...] donde los rasgos de la variedad individual se esfuman ante la necia y profunda definición del alma colectiva. No es la universalidad una semejanza de idiomas, que en la música se refleja por la homogeneidad de estilos, sino el penetrar íntimamente en las raíces, por las que la personalidad bebe la savia de la raza [...]. Todo el movimiento de renovación musical comenzado por el oriente eslavo [...] no fue otra cosa sino la protesta contra la superficialidad de los estilos occidentales [...]. En Francia se notó una gran conmoción [...] en España fue gracias a la diversidad de tipos y la rica variedad –profundamente vital-de caracteres etnológicos [...] que apenas hay entre nosotros un músico que pueda decirse que está más o menos teñido de nacionalismo.

Las ideas de Salazar se basaban en la influencia del *folclore imaginario*. La depuración del folclore permitía un material maleable que se adaptara a cualquier continente formal: “lo interesante consiste en absorber el jugo popular sin cuidado por guardar lo externo, tomar al canto del pueblo formas elementales de expresión que renueven y aumenten el capital cosmopolita, universalidad por singularización. He aquí la tesis”⁷⁶¹.

Paralelamente a la discusión sobre lo universal se producía la configuración del concepto asociado a la obra de Falla. La universalidad de ésta se destacó desde 1921 en la principal publicación francesa en la que se originaban los conceptos de neoclasicismo, *La Revue Musicale*. Para Altermann Falla era “el más europeo de los españoles y el más español de los europeos”⁷⁶². Ello se debía también a una suerte de espiritualidad de lo popular en su obra. Salazar también hablaba de universalidad en *El*

⁷⁵⁹ Bergamín volvió a tratar este tema en 1927, en un artículo titulado “El idealismo andaluz”, señalando estas tres figuras como ejemplo de internacionalismo y “andalucismo universal” y como modelo para el resto de componentes de las generaciones de escritores, pintores y compositores: BERGAMÍN, José: “El idealismo andaluz”, *La Gaceta Literaria*, 11 de junio de 1927, p. 7.

⁷⁶⁰ BERGAMÍN, José: “Márgenes”, *Índice*, núm. 3, 1921.

⁷⁶¹ SALAZAR, Adolfo: “Revista de música. Roberto Gerhard”, *El Sol*, 16 de enero de 1920.

⁷⁶² ALTERMANN, Jean-Pierre: “Manuel de Falla”, *La Revue Musicale*, núm. 8, 1 junio 1921, pp. 202-216.

Sombrero de tres picos, como hemos comentado más arriba sobre la cuestión de la estilización⁷⁶³.

Salazar proponía en 1924 ahondar en los caracteres raciales para lograr un proceso de universalización y superar el problema de los regionalismos en 1924⁷⁶⁴. En su texto analizaba el problema de la universalidad desde el siglo XIX, con el surgimiento de los nacionalismos en Europa. Señalaba la ausencia en España de una música nacionalista de categoría exceptuando la de Falla. Fernando de los Ríos explicaba la posibilidad de un ascenso “metafísico” de lo popular en Falla en esta misma fecha⁷⁶⁵.

Bal y Gay trataba también el concepto de universalidad a través de la depuración de la esencia nacional española, apoyando ese espiritualismo universalista⁷⁶⁶ que se presentaba como la alternativa a la deshumanización artística en un momento en el que la discusión sobre la universalidad era simultánea a la del neoclasicismo.

Arconada sintetizaba en 1925 la noción de universalidad que iba a prevalecer en años posteriores, refiriéndose a la obra de Falla. Señalaba el rechazo del neoclasicismo alemán y la inauguración de un nuevo clasicismo moderno basado en la etnografía⁷⁶⁷.

La velocidad-agrimensura moderna no ha registrado aún en su cuenta kilómetros las distancias vírgenes y desconocidas que separan, aisladamente, las últimas estribaciones funestas del XIX, de las nuevas montañas surgidas después de la conmoción estética del XX y cuya orografía comenzó a hacer, tan prometedoramente exacta y valiosa, Ortega y Gasset [...] Ningún arte tan arraigado en los terrenos de la trascendencia como la música. Y esta adherencia, tan firme y tan sólida, no es originaria sino que es obra del posclasicismo, no ya germánico sino universal. Nuestro vehículo musical aun no había comenzado la carrera. Falla, fue de este vehículo el primer chofer. [...] Falla es ya el colorista por excelencia, se somete al color. No pinta impresiones pasajeras y superficiales, su música quiere ser etnográfica. Los materiales primos y originarios son materiales subterráneos extraídos de la entraña peninsular meridional y pulidos después⁷⁶⁸.

La cuestión del neoclasicismo se solventaba porque se consideraba resuelta la de universalidad. *El Retablo y Concerto* de Falla representaron la extrapolación del concepto de estilización a la visión castellanista de las obras a través de lo neoclasicista como ejemplo de estilo recto, austero, sobrio. El mismo Falla señalaba: “la melodía popular andaluza está ausente de la música de *El Retablo*. Es la música antigua, tanto noble como popular, de otras regiones de España –particularmente de Castilla – de la que he tratado de extraer la sustancia musical de mi obra”⁷⁶⁹.

Tras el éxito de estas obras (1924 y 1926) comenzó el aluvión de reseñas que las vinculaban al nuevo camino universalista-clasicista de la música española⁷⁷⁰. En todas

⁷⁶³ SALAZAR, Adolfo: “Los bailes rusos. *El Sombrero de tres picos*. Un gran éxito en el Real”, *El Sol*, 6 de abril de 1921.

⁷⁶⁴ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. La creación de organismos regionales. Nacionalismo y universalismo”, *El Sol*, 19 de junio de 1924.

⁷⁶⁵ Carta de Fernando de los Ríos a Falla, AMF, carta de 19 de diciembre de 1924.

⁷⁶⁶ En *La Voz de Galicia*, 20 de enero de 1925: FERNANDEZ GARCIA, Rosa María: *Bal y Gay o seu pensamento antes de 1933*, A Coruña, Edicios do Castro, Serie Documentos, 2005, p. 104.

⁷⁶⁷ ARCONADA, C.M. “La música moderna en España”, *Alfar*, núm. 42, vol. 2, marzo de 1924, p. 81.

⁷⁶⁸ *Ibidem*.

⁷⁶⁹ Carta de Falla a André Schaeffner, Granada, AMF, carpeta núm. 7606, 6 de enero de 1924.

⁷⁷⁰ John Crispin habla de *supranacionalismo* para referirse a esta conceptualización creada en torno a la obra de Falla a partir de *El Retablo*: CRISPIN, John: *La estética de...*, p. 45.

estas críticas subyacía la problemática de la validez del uso de la estética dieciochesca y los retornos.

La presentación de obras de Falla en los años veinte permitió establecer una línea desde *El Sombrero de tres picos* al *Concerto*, estableciendo una definición de la universalidad que se basaba en la idea de haber llegado al neoclasicismo, lo que se tomó de Francia. Era común la idea de “lo nacional convirtiéndose en internacional”⁷⁷¹, y era común recordar los antecedentes de Pedrell, Albéniz, Granados, para proclamar la “glorificación” de Falla, que con *El Retablo* y *Concerto* reivindicaba la “tradición musical”, y conseguía “desmitificar el españolismo”⁷⁷² y lograr la trascendencia de “el arte español para hacerlo universal”⁷⁷³.

El mismo Strawinsky observó en 1927 esa superación del andalucismo tras la audición de *El Retablo* y *Concerto*: “para mí estas dos obras significan un progreso incontrastable en el desarrollo de su gran talento que se ha liberado resueltamente del ambiente folclorista bajo el cual corría el riesgo de disimularse”⁷⁷⁴.

Salazar marcaba el alejamiento tanto del Impresionismo como del Atonalismo y, por supuesto, del antiguo universalismo alemán a partir de esa nueva universalidad. El *Concerto* era la plasmación de la adecuación entre nacionalismo y universalidad sin que estos fueran antagónicos ni clichés estereotipados. Las cualidades de lo universal eran más claras en épocas clásicas y así lo demostraba la obra de Falla por su depuración y sincreción:

Hoy día, algunos músicos jóvenes caen inadvertidamente en el “pastiche debussysta”, y otros se preparan para caer en el “pastiche schönbergiano”. Para evitar esos peligros, que sólo asaltan a la generalidad poco relevante de los músicos, es por lo que se abogó antaño por la creación de un idioma universal en las enseñanzas de la escuela de Leipzig. Posteriormente se pasó al credo contrario, pero con idénticos fines: el nacionalismo. Ambas fórmulas han caducado en tiempos modernos. [...] Los “valores naturales” de la música hispánica persisten a través de toda la obra de Falla [...] más castellanista ya en el *Retablo* y en el *Concerto de Clavicembalo* [...]. Conforme Falla depuraba los elementos de su estilo, su idioma iba concentrándose en expresión, sintetizando sus rasgos generales y desprendiéndose de las cualidades accesorias del color para ganar en generalidad y en capacidad de universalización [...] Si se analizan estas cualidades elementales y su reunión formal se observará que sólo presentan ese juego recíproco de totalidad de alcances dentro del mayor sintetismo en las épocas del más puro clasicismo. Quizá los modelos más perfectos que puedan encontrarse sean Domenico Scarlatti y Mozart. Mas en Scarlatti hay como una virginidad de la forma que va unida a un acento español inconfundible⁷⁷⁵.

Efectivamente, las figuras del clasicismo del XVIII eran ejemplo de universalidad, Scarlatti principalmente en la prensa madrileña, y Mozart, que había sido ejemplo de lo latino y lo mediterráneo, herencia del noucentismo, y representaba ahora al posibilidad del internacionalismo musical⁷⁷⁶.

Pero el debate sobre lo universal se mantuvo también por la repercusión de nuevas obras de Strawinsky a finales de los años veinte, unido a la discusión sobre el

⁷⁷¹ RODRIGUEZ ALONSO DE CARBON, L.: “La música española, lo nacional convirtiéndose en internacional”, *El Defensor de Granada*, núm. 24, 13 de febrero de 1927.

⁷⁷² ARCONADA, C.M. “El Festival Falla”, *La Gaceta Literaria*, 15 de noviembre de 1927.

⁷⁷³ BERGAMÍN, José: “El idealismo andaluz”, *La Gaceta Literaria*, 11 de junio de 1927.

⁷⁷⁴ STRAWINSKY, Igor: *Crónicas de mi vida*, serie Vidas y Letras, Barcelona, Alba, 2005.

⁷⁷⁵ SALAZAR, Adolfo: “El *Concerto* de Manuel de Falla, idioma y estilo, clasicismo y modernidad”, *El Sol*, 30 de noviembre de 1927.

⁷⁷⁶ LECOMBE, J.: “La personalitat musical”, *Frucions*, núm. 36, marzo de 1930.

clasicismo. Strawinsky era presentado como ejemplo de nacionalismo universalista por el uso del folclore ruso⁷⁷⁷. Salazar resumía en 1929 la cuestión, a raíz del estreno de *Apollon Musagete* y *Edipo*: los aspectos de “impersonalidad” de estas obras le hacían reflexionar sobre la posibilidad de lo universal a través del ahondamiento en lo tradicional unido al uso de cualidades clásicas:

Las cualidades raciales pasan al interior, y dan tono y decisión a la inspiración del artista que es cada vez más racial, más nacional en lo intrínseco, pero menos localista, menos pintoresco en lo exterior [...], su arte es más personal pero más impersonal en el exterior [...]. Esto es simplemente cobrar *categorías clásicas* [...]. Intuitivamente, varios artistas rusos, franceses, italianos, españoles, han comprendido que en ellos operaba esa transformación, la cual los universalizaba, al mismo tiempo que ahondaba su raíz en el suelo tradicional. Dando fin a la etapa bohemia consecuente a la borrachera romántica [...] aquellos artistas se pusieron a la vista, percha que sostuviese sus ideas, un modelo alquilado a la academia, pero no hay que caer en la ingenuidad de tomarlo como un hecho real [...], es solo un símbolo, y para quien no sepa verlo así se convierte en un espantapájaros⁷⁷⁸.

Es probable que Salazar hubiera leído el ensayo de Schloezer sobre Strawinsky del mismo año⁷⁷⁹. En él se identificaba el espíritu de Occidente con el clasicismo como medida y equilibrio, resultante de la búsqueda nacional de la música rusa cuando retornaba a compositores clásicos⁷⁸⁰. Strawinsky era el más europeo y occidental de los músicos actuales porque era “profundamente nacional”.

La cuestión de la universalidad en la música se mantendría en las principales publicaciones en los años treinta. El intercambio de ideas sobre este tema entre Francia y España era constante. *Sinfonía y Ballet* se comentaba en Francia a partir del debate sobre la universalidad y su resolución a través del clasicismo⁷⁸¹.

En las críticas españolas subyacía la idea de que la creación de principios estéticos excluía la adopción formularia de reglas, lo cual derivaba de todo el debate suscitado en torno al nuevo clasicismo y los retornos como fórmulas de pastiche o de frialdad. Era la vieja cuestión de los moldes que ya Falla rechazara. Había que buscar en la sensibilidad española para encontrar las “reglas y principios” adecuados, y sobre todo, universales: “en la música española contemporánea, salvo raras excepciones, se nota desgraciadamente esta falta de universalidad”⁷⁸². Salazar resumía la cuestión⁷⁸³

⁷⁷⁷ SALAZAR, Adolfo: “España como nación musical”, *Música y músicos de hoy...*, pp. 133-137.

⁷⁷⁸ SALAZAR: “Diaghileff”...

⁷⁷⁹ SCHLOEZER, Boris de: “Igor Strawinsky”, en: *La musique Moderne*, Paris, Éditions Claude Aveline, 1929, pp. 21-23.

⁷⁸⁰ Schloezer considera el descubrimiento de Pergolesi en *Pulcinella* como el origen de un cambio de estilo muestra de ese nuevo europeísmo, *op. cit.*, p. 109.

⁷⁸¹ PETIT, Raymond: “Sinfonía y Ballet”, *La Revue Musicale*, mayo de 1931, p. 455. Reseña especialmente el capítulo titulado “El problema de España”, donde Salazar trata la conciencia nacional, y hacer de ella un valor europeo, universal. Petit retoma las palabras de Unamuno “hispanizar europa”.

⁷⁸² “Estos dos casos de gregarismo uno, y universalidad el segundo, corresponden a dos conceptos, regla y principio. Las reglas quedan grabadas en el entendimiento; los principios en el corazón y en el alma. Para crear un principio estético es necesario no sólo filtrar las ideas formularias [...] sino también labrar honradamente nuestra sensibilidad para que el espíritu pueda hacer brotar el espíritu de la experiencia psíquica. Solamente así y contando con un temperamento exclusivo, puede, el compositor, crear su principio estético. Que será multiforme y universal: GRANDE, Ángel: “Regla y principio, nacionalismo y universalidad”, *Ritmo*, julio 1932.

afirmando que la solución a la “dramática disyuntiva” entre nacionalismo y universalidad la habían dado Falla y, de entre sus discípulos, Ernesto Halffter, precisamente a partir del desarrollo de una estética neoclasicista de vanguardia, siguiendo el mismo camino que Strawinsky:

Que se recuerde solamente el camino recorrido por Strawinsky desde *Petrouchka* o *Le Sacre a Edipo Rex* y *Apollo*, pasando por *Pulcinella*. Piénsese enseguida cuál es el que media entre el *Amor brujo* de Falla y su *Concerto para clavecín*, pasando por el *Retablo* [...] Halffter también “ha intentado elevar el tipo derivado de la música natural a un grado de eminencia artística, categoría universal, plano de valores generales”⁷⁸⁴.

La unión entre nacionalismo y universalidad era tratada también por Salas Viu en el mismo año en el que escribía Salazar. Para él lo universal era una categoría de lo nacional, “no hay otro camino hacia lo universal que adentrarse en la entraña de lo nacional”. Aunque en este ensayo Viu quería desligarse del neoclasicismo, como tendencia esteticista pasada y equívoca, proponía el *Concerto* de Falla como paradigma de ese universalismo que explicaba como adecuación perfecta de los principios de Pedrell y el retorno a lo latino: sinfonismo latino, retorno al Siglo de Oro e importancia –originada en Italia– de las formas instrumentales. Todo ello venía a ser una prolongación paradójica de los mismos principios que se habían resaltado al señalar la necesidad de un neoclasicismo en años anteriores⁷⁸⁵.

Julián Bautista volvía a reflexionar sobre ello casi en los años cuarenta, en su conocido ensayo *Lo típico y la producción sinfónica*⁷⁸⁶. En él criticaba la importación de ideas extranjeras y veía la universalidad como un rasgo connatural a la madurez de los pueblos. Algunos de los términos que utilizaba seguían siendo los de los años veinte: raza, esencia, carácter, etc. La diferencia estaba en que contemplaba la internacionalización de la cultura como un proceso social y político asociado a la idea de pueblo y clases, algo que en los años veinte no había tomado aún forma debido al contexto sociopolítico. Por otra parte, quería romper con el tópico del españolismo visto como algo despectivo, asociado a lo pintoresco y lo folclórico.

Bautista se veía, y con él los miembros del Grupo de los Ocho y los compositores jóvenes “discípulos de Falla”, como la representación de la posibilidad de la verdadera universalidad en la música española contemporánea: “a nuestra generación corresponde orientar nuestra producción por senderos más universales, tanto más por cuanto que la música es el idioma universal por excelencia [...]. Ya sé que habrá quien diga que, precisamente por tratarse de un lenguaje universal, nuestra música, aunque ésta sea nacional, alcanzará universalidad si tiene la calidad necesaria para imponerse [...]”. Este autor remarcaba de nuevo que el traslado literal del folclore a la partitura era un españolismo falso, pero que se podía conseguir uno verdadero en la raíz, en el origen de la raza, no en lo externo, en el color localista. Los términos eran los mismos que los planteados por críticos de vanguardia como Salazar o Arconada años antes.

⁷⁸³ SALAZAR: “Nacionalismo y universalidad: la dramática disyuntiva en la música española”, *La música actual en Europa y sus problemas. Medio siglo después de la muerte de Wagner*, Madrid, Editor J. M^a Llagues, 1935, pp. 88-101.

⁷⁸⁴ Los planteamientos sobre el destino del arte y la creación en el siglo XX, la cuestión de los retornos, y la recuperación del siglo XVIII habían logrado plena importancia en la crítica también a través de la recepción de *Sinfonietta* de Ernesto Halffter desde su estreno en 1925: *Ibidem*, p. 92

⁷⁸⁵ SALAS VIU, “Más o menos de música española”....

⁷⁸⁶ BAUTISTA, Julián: “Lo típico y la producción sinfónica”, *Música*, núm. 1, enero de 1938, pp. 23-29.

Pero la distancia permitía a Bautista alejarse del desarrollo de los nacionalismos en el fin de siglo y tras la Primera Guerra Mundial, viéndolos como resultado de los regímenes sociales caducos de finales del siglo XIX.

Enrique Casal Chapí señalaba también esa “sombra del siglo XIX” a través del “doble filo” del nacionalismo y universalidad. La solución era el clasicismo frente al impresionismo, que daba una visión falsa de España al extranjero:

Cuando la música española ha salido al mundo apoyándose en sus propias características ha lucido siempre su concisión y su claridad. Pero cuando el mundo ha venido a visitarnos a casa, la música española, que no españolista, que resultaba, se hacía confusa, cuando menos, abstracta [...]. Esto es además, lógico, como hemos visto, siendo el movimiento impresionista el que inicia estas comunicaciones. Incluso los “strawinskysmos” de otros compositores españoles de generaciones anteriores a Bacarisse, presentan esa gran diferencia con su modelo inspirador⁷⁸⁷.

Sólo Falla se salvaba del pintoresquismo citado por Bautista. Y era el *Concerto*, junto con el *Retablo*, el mejor ejemplo del españolismo universal, que se debía al neoclasicismo castellanista de ambas obras.

Falla, al universalizarse, halla su auténtica personalidad española, y entonces su estilo se castellaniza, es rectilíneo, seco, geométrico. Su característica andaluza desaparece. Se presenta desnuda de sensualismo. Porque lo característico, lo esencial, de Castilla, no es sensual, ni exuberante, ni nostálgico, es severo, enjuto, musculoso, sobrio. Así es el *Concerto* de Falla⁷⁸⁸.

Lo castellano, que trataremos en profundidad más adelante, se convertía en la nueva representación de lo universal⁷⁸⁹ y el retorno otorgaba esa capacidad de universalización.

La idea de la difícil universalidad española⁷⁹⁰ lograda en Falla pervivió en años posteriores, exaltándose su “españolismo internacional”⁷⁹¹. Sopena afirmaría que Falla buscaba la “juntura salvadora entre nacionalismo y universalidad”⁷⁹².

A finales de los años veinte Falla reconocía que había sido París el “amplio y generoso boga del arte universal donde en su mayor parte, se inició y desarrolló el renacimiento musical en España en los primeros años de este siglo”⁷⁹³. A pesar de ello, la constante en la crítica de los años veinte había sido el discurso que intentaba desligarse de Francia y definir el propio nacionalismo. Las críticas y ensayos ilustraron que la síntesis de la tradición culta y popular en el lenguaje clasicista en Falla, como vía derivada del universalismo, era para los críticos españoles el punto culminante que les separaba de la deformación superficial y la ironía francesa, siendo no obstante en muchos casos conscientes de que la influencia de Francia era inevitable.

Eugenio d’Ors señaló de nuevo la relación entre el universalismo y el clasicismo en la obra de Falla cuando en 1946 hablaba sobre el *Retablo* y el *Concerto*: “voluntad de

⁷⁸⁷ CASAL CHAPI, Enrique: “Salvador Bacarisse”, *Música*, núm. 1, enero de 1938, pp. 27-35.

⁷⁸⁸ BAUTISTA, Julián: “Lo típico y la producción sinfónica”, *Música*, Barcelona, núm. 3, marzo de 1938.

⁷⁸⁹ “La música y los músicos”, *Ahora*, 24 junio de 1934, concierto en la Residencia de Estudiantes, *Concerto* de Falla, interpretado por Rosita García Ascot y entre otras obras de Strawinsky, el *Octeto*.

⁷⁹⁰ TORRE, Guillermo de: *La difícil universalidad española*, Madrid, Gredos, D.L. 1965.

⁷⁹¹ SALAZAR, *La música en el siglo XX...* p. 122.

⁷⁹² SOPEÑA, Federico: Prólogo a *Escritos sobre música...*, p. 117.

⁷⁹³ FALLA, Manuel de: “Encuesta a los directores culturales de España: ¿Cómo ven la nueva juventud española? (En “Letras, artes y ciencia”), *La Gaceta Literaria*, 1 de febrero de 1929.

clasicismo, que ha logrado limpiarse al fin de aquel colonialismo etnográfico de sus primeros días”⁷⁹⁴.

5. Latinidad y Mediterraneidad

La oposición entre lo latino y lo germano, lo mediterráneo y lo nórdico, se utilizó notablemente en la retórica que acompañaba el nacionalismo en Francia al finalizar el siglo XIX y tuvo gran difusión antes de la Primera Guerra Mundial⁷⁹⁵. La influencia del idealismo postkantiano señalado más arriba repercutiría también en la división que identifica lo latino con la belleza y el clasicismo y lo germano con lo sublime y romántico. Albert Soubies introdujo en 1899 en su *Historia de la Música española* su idea de la *unión latina* y Henri Collet desarrolló también esta idea fomentando la identificación entre España y Rusia desde sus primeros escritos⁷⁹⁶. La situación de España entre los países latinos fue ensalzada por los hispanistas franceses, especialmente Jean-Aubry⁷⁹⁷ y Collet⁷⁹⁸. Lo que tuvo su reflejo en los escritos españoles, especialmente en Falla por la influencia de Jean-Aubry.

La idea de música pura asociada a la importancia de lo tonal y lo diatónico como rasgos latinos fue por otra parte uno de los juicios aducidos por Strawinsky y el Grupo de los Seis en su defensa del espíritu clásico. La retórica de rechazo a lo germano desde lo francés fue anteriormente perfilada por Debussy y continuada por Satie y Cocteau desde 1915. Strawinsky, por su parte, presentaba *Pulcinella* como representación del elitismo cultural contra los alemanes y exaltando la idea de latinidad –al recurrir a Pergolesi– como representación de tendencias artísticas “sanas”. En su división entre lo latino y lo germano Strawinsky destacaba la melodía en Tchaikovsky como ejemplo de absorción de las verdaderas fuentes populares de la raza: Mozart, Couperin, Glinka, Bizet..., asociándola a valores católicos: el austriaco católico Mozart frente al alemán protestante Beethoven⁷⁹⁹. Recordemos que por estas mismas fechas Gleizes y Metzinger difundían una visión ideal de lo mediterráneo basada en ideales estéticos de pureza y construcción similares a los de Cocteau y que influyeron en Eugenio d’Ors.

Miguel Cabañas Bravo ha tratado la mediterraneidad en el Arte español del siglo XX, destacando dicha constante en los planteamientos del primer tercio del siglo

⁷⁹⁴ D’ORS, Eugenio: *Novísimo Glosario*, Madrid, Aguilar, 1946, p. 98.

⁷⁹⁵ ABBE, Delfour: *La culture Latine*, Paris, 1916. Y RIGNON, Paul: “Latinisme et germanisme”, *Le Ménestrel*, 3 de septiembre de 1920.

⁷⁹⁶ SOUBIES, Albert: *Histoire de la Musique. Espagne*, 3 vols, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1899. COLLET, Henri: “L’internationalisme musical”, *Le Courier Musical*, 15 de diciembre de 1919. Ambos citados en la tesis de LLANO, Samuel: *El hispanismo y la cultura musical de París, 1898-1931*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 292 y 270. El autor trata en profundidad las implicaciones ideológicas y políticas de la idea de unión latina y su repercusión en el pensamiento musical francés.

⁷⁹⁷ JEAN-AUBRY, G.: *La musique française de aujourd’hui...*, pp. 3-4.

⁷⁹⁸ COLLET, Henri: *Albéniz et Granados*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1926. Y *L’essor de la musique espagnole au XX.ème. siècle*, Paris, Editions Max Eschig, 1929. Collet vio en Albéniz el ideal de una música mediterránea basada en valores clásicos: claridad, sencillez, espontaneidad, que había proclamado Nietzsche en *El caso Wagner*.

⁷⁹⁹ En una carta a Diaghilev, (s.f.) citado en HESS, Carol A.: *Op. cit.*, p. 190. y SUAREZ, G. “Esthetique musicale, Igor Strawinsky n’est pas wagnérien”, *Paris-Midi*, 13 de enero de 1921.

especialmente en el noucentisme catalán y la pintura mediterránea de sentido nacionalista, que señalaba la mediterraneidad como regionalismo, como estilo particular nacido en Cataluña y opuesto a modernismo. Pero también el tema ha de concebirse como constante estética, que en términos artísticos se tradujo en la creación artística española de toda la primera mitad del siglo por luz, expresividad, claridad, serenidad. Cabañas añade además que con el 98 la tradición mediterránea entró en una dualidad estética al definirse en las artes plásticas mediante un expresionismo de fondo que describía y expresaba lo autóctono y un impresionismo de forma⁸⁰⁰, que equiparaban mediterraneidad y noventayochismo⁸⁰¹.

En enero de 1906 Eugenio d'Ors propugnaba la recuperación de un estado de espíritu mediterráneo concebido como un clasicismo que unía la tradición católica con la afirmación de la “raza” latina⁸⁰². Vallcorba Plana, estudioso del Noucentisme, afirma que la posición de d'Ors coincidía con un amplio movimiento de recuperación de la tradición grecolatina que tenía como centro la *Ecole Romaine Française*, con Moréas y Maurras⁸⁰³. En 1905 se había creado en Barcelona la revista *Renacimiento latino*, a imitación de la francesa *La Renaissance Latine*, publicación parisina reseñada en *Helios*⁸⁰⁴. D'Ors seguía escribiendo durante la primera guerra mundial sobre los valores mediterráneos del “nostre renaixement”.

La filiación de Cataluña a Francia y a Italia fue una constante en los años veinte y se percibe en las principales publicaciones. Esa filiación se destacaba a partir de ideales clásicos⁸⁰⁵. En los textos sobre lo latino a raíz de la defensa cultural de los aliadófilos en la guerra aparecía la figura de Mozart como ejemplo de reivindicación de valores latinos y mediterráneos, junto a pintores como Rafael. A ellos se unía la penetración de lo universal, la universalidad como valor asociado a estas nociones.

Estas ideas respondían a la necesidad, tomada de Francia por el *noucentisme*, de buscar raíces estructurales sólidas en el arte. Ello había influido en Debussy y en artistas como Maillol o Deodat de Séverac, quien defendía el retorno a los orígenes mediterráneos de la música a través del estudio de las fuentes populares.

Ortega trató también el concepto de “cultura mediterránea” en las *Meditaciones del Quijote*. Para él el elemento identificativo de la misma eran las “impresiones”. Desde los supuestos orteguianos la impresión deja de ser algo superficial, ya que presencia y esencia son complementarias. El ideal planteado en este ensayo sintetizaba los caracteres italiano, español y del norte como símbolos de lo sensual, lo corpóreo y lo espiritual. Era el carácter francés el que sintetizaba bien estos tres rasgos:

⁸⁰⁰ Menéndez Pelayo diferenció entre latinidad y germanismo mientras que Ortega sustituiría la latinidad por lo mediterráneo.

⁸⁰¹ Conceptos remarcados por Ortega y Gasset como hemos señalado. Especialmente en *Meditaciones del Quijote*. CABAÑAS BRAVO, Miguel: “La mediterraneidad en el arte español del siglo XX”, *Hispania: Revista española de historia*, vol. 56, núm. 192, 1996, pp. 115-134.

⁸⁰² D'ORS, Eugenio: “Pel Cubisme...”.

⁸⁰³ VALLCORBA PLANA, J.: *Noucentisme, mediterraneisme, classicisme. Apunts per a la història d'unanestètica*. Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

⁸⁰⁴ BONET CORREA, Juan Manuel: “Las revistas madrileñas, del modernismo a la modernidad”, *Arte moderno y revistas españolas...*, pp. 41-52.

⁸⁰⁵ ESTERLICH, Joan: “Italia y Catalunya”, *La Revista*, Barcelona. febrero de 1921. Habla de una filiación espiritual entre ambas naciones. El número de mayo de 1921 trata además sobre la anexión de Cataluña a Francia.

Las impresiones forman un tapiz superficial, donde parecen desembocar caminos ideales que conducen a otra realidad más honda [...]. Existe, efectivamente, una diferencia esencial entre la cultura germánica y la latina, aquélla es la cultura de la realidades profundas y ésta la de las superficies [...]. No hay una cultura latina, sino una mediterránea [...], para un mediterráneo no es lo más importante la esencia de una cosa, sino su presencia, su actualidad [...]. Muy lejos nos sentimos hoy del dogma hegeliano, que hace del pensamiento sustancia de toda realidad [...]. El concepto como mera retención de esquema, expresa un ideal [...], el concepto no da jamás lo que da la impresión [...], el concepto da la forma, el sentido físico y moral de las cosas [...]. Sólo la visión mediante el concepto es una visión completa⁸⁰⁶.

En España la necesidad constructiva asociada a la música mediterránea venía desde el postimpresionismo, y se fomentaría con el Clasicismo moderno, que destacaba el rasgo meridional de la música en los retornos. Ello venía gestándose desde 1910 aproximadamente. Por ejemplo, Rogelio Villar proclamaba en sus conferencias del Ateneo en 1911 la importancia de un nacionalismo no imitativo:

Ni mixtificando el canto popular, ni imitando a los decadentistas franceses, ni calcando los moldes alemanes [...]. Hay que huir de la germanización de la música nacional [...], seguir el camino de la difícil facilidad, dando la nota *meridional, latina*, ligera y ágil, que tanto nos envidian los artistas del Norte, el Impresionismo que nos distingue y lo pintoresco que caracteriza nuestra música española [...]. La forma de las obras musicales preocupa demasiado a algunos compositores españoles, sin reflexionar que no deben ser modelos constantes y fijos, están íntimamente unidas al fondo de la obra⁸⁰⁷.

Añadía también la importancia de la melodía. De nuevo, desde un punto de vista romántico, Villar apuntaba rasgos estéticos que más adelante generarían desde otros frentes el discurso del Neoclasicismo: antigermanismo, música fácil pero intelectual, latinidad, recuperación de la música española. En sus conferencias en la Exposición Nacional de Bellas Artes sobre *El sentimiento nacional en la música española*, de 1917⁸⁰⁸, además de expresar la confluencia de nacionalismo y universalismo, manifestaba la necesidad de unir en la música española técnica y cultura (algo representativo del Norte) con espontaneidad, sencillez y fluidez. Para él la belleza era sencillez, pero no exenta de hondura o profundidad. La primera renovación en este camino era el Impresionismo.

Como los procedimientos técnicos de estas escuelas [del Norte] son, por la tradición musical de estos pueblos [...], los más perfectos, resultan para nosotros, *espíritus latinos*, algo nebulosos, sombríos, algunas veces pesados y fríos, carecen del sentido de la proporción, de unidad de estilo, de equilibrio espiritual, en fin [...], de todo lo que para mí expresa el verdadero concepto de belleza, expresión, gracia, ligereza, elegancia, facilidad, sencillez (lo sencillo es lo perfecto), intensidad, hondura, no aparente [...]. Reconozcamos que las tendencias nacionalistas en la música universal y el colorismo, su secuela natural, han renovado el ambiente musical de frescura, de salud, levemente enrarecido por el filosofismo pesimista del Norte [...] sentimiento romántico exagerado [...]. Pero cuando la inspiración brota diáfana en melodías de inefable belleza, es el espíritu latino el que las anima con la llama de su fuego inextinguible [...]. En las fuentes latinas, italianas y francesas bebió Bach las formas más puras de sus ideas, el carácter de su estilo y hasta el ambiente en que se desenvuelve su copiosa producción. Algo análogo

⁸⁰⁶ La forma depende directamente de ese ideal mediterráneo. ORTEGA Y GASSET: “Cultura Mediterránea”, *Revista de Occidente*, 1ª ed, Residencia de Estudiantes, 1914, pp. 46-56.

⁸⁰⁷ VILLAR, Rogelio: “La música y los músicos españoles contemporáneos”, Conferencias leídas en el Ateneo de Madrid, Casa Erviti, 1911.

⁸⁰⁸ Conferencias del maestro Villar, en *Harmonia*, julio de 1917, núm. 19, año II, p. 5.

podríamos decir de Mozart, de Schubert y de Wagner [...]. Y de la gracia y el buen gusto francés en la música contemporánea.

La influencia francesa fue, como estamos viendo, primordial para ese ideal latino que incluía a España.

En cuanto a Italia, aunque Albert Soubies la excluía de la *unión latina* por su “paganismo”⁸⁰⁹ y Collet en sus escritos también la desechó, su influencia en el ideal latino español de los años veinte es clave. La relación de Falla y Salazar, entre otros, con Alfredo Casella⁸¹⁰ y la creación de la “Unión Musical Latina” entre Francia, Italia y España, propuesta por el compositor italiano a Falla en una carta de 1915⁸¹¹, fomentó la presencia del ideal de latinidad en los principales escritos y críticas. En el intento de alianza entre Francia e Italia para unir las sociedades nacionales de música, entraría Falla a través de su contacto con Casella y Jean Aubry. Falla ya había tenido contacto con la *société de los Apaches* francesa antes de la Guerra y conocía la labor de la SMI y su promoción de la música de Satie, asociada a los ideales de sencillez como cualidades francesas y latinas.

También en 1915 Salazar reivindicaba el papel de la escuela española en esa latinidad o “latinismo”, preguntándose si la música “del porvenir” –tomando la expresión wagneriana– sería sólo de los italianos y los franceses, y recordaba a figuras como Falla, Granados, Pérez Casas, Esplá, Turina, del Campo o Villar⁸¹², los mismos nombres que proponía Casella en su carta.

La influencia de Rusia también fomentó el ideal latino, dentro de la idea de “triple alianza” cultural Francia-España-Rusia. Rusia se establecía como modelo del nacionalismo español, como se ha visto en otras cuestiones, esencialmente por la repercusión de los primeros Ballets Russes. Se hablaba de música meridional y melodía clara fundamentalmente en Los Cinco rusos y Strawinsky, identificando estos rasgos con España⁸¹³.

La revista *España* marcaba entonces ese camino con artículos sobre la pintura rusa “moderna” y la música rusa, en un momento en que los aspectos sobre regionalismo y simbolismo en estética se superaban y entraban de lleno las cuestiones de nacionalismo y universalismo⁸¹⁴.

Miguel Salvador hablaba en uno de ellos de la música rusa como “modelo de arte nacional” y como “precursora y fortalecedora de ideales latinos”, que habían penetrado a través de la influencia de *Boris Goudonov* en Debussy, y sobre todo de Strawinsky con *El Pájaro de Fuego* y *Petrouchka*. Los *Ballets Russes* vinieron a reforzar el sentido de latinidad a través de su repertorio basado en modelos del siglo XVIII como búsqueda de una nueva identidad después de la Revolución Rusa. Además Strawinsky proyectaba

⁸⁰⁹ SOUBIES, Albert: *Histoire de la musique*, Paris, E. Flammarion, 1897-1906 (vol. 4 y 5: *Espagne, des origines au XVIIe siècle*, 1899; *Espagne. Les XVIIe et XVIIIe siècles*). Quizá influyó en esta idea el rechazo de la ópera italiana.

⁸¹⁰ Su correspondencia se conserva en el archivo Manuel de Falla y partes son rescatadas por NICOLodi, Fiamma: “Falla e l'Italia”, *Manuel De Falla tra la Spagna e l'Europa...*

⁸¹¹ Se observa en el seguimiento de la correspondencia, la necesidad del intercambio musical entre Francia, Italia, España, Rusia e Inglaterra, el intercambio de músicos -Viñes- y del repertorio de nueva música adecuada a esos ideales latinos que aquí explicamos: *Ibidem*.

⁸¹² SALAZAR, Adolfo: “Madrid musical. De pasada”, *Arte Musical*, 31 de agosto de 1915, pp. 3-4.

⁸¹³ CALVO SOTELO: “Noches del real: bailes rusos”, *El Debate*, 5 de junio de 1916, p. 1.

⁸¹⁴ SALVADOR, Miguel: “La música rusa”, *España*, núm. 113, 1917, p. 8.

una imagen de músico latino⁸¹⁵, lo cual haría mella también en la percepción de la música rusa, tanto en España como en Francia⁸¹⁶. Así, Entre 1917 y 1920 los críticos franceses hablaban de una mediterraneización de los *ballets russes* en referencia a *Pulcinella*, *Les femmes de Buon Umore* y *La Boutique fantasque*⁸¹⁷, mientras lo mediterráneo llenaba los lienzos de Picasso o Severini con temas de la *Commedia dell'arte*.

En estos mismos años se estaba asociando la noción de lo clásico a lo latino en el discurso novecentista. Y estas nociones se transmitían también a través de la revista *España*, con la idea de unir los diferentes países latinos bajo un ideal clasicista basado en la libertad y no en el formulismo, lo que venía a resumir el sentido del “clasicismo moderno”⁸¹⁸. Los valores de serenidad, orden, equilibrio, belleza, ponderación, predominio de la línea.

En 1918, con motivo del homenaje a Debussy celebrado en el Ateneo⁸¹⁹, Salazar definía su música como “arte meridional, flauta griega, frutos de oro del jardín latino, sensibilidad desnuda en la plenitud de su mediodía”⁸²⁰. Y de “otros dioses en los altares... nuevo mundo que es una isla alegre, luminosa y florida en medio de un mar pagano. No profundo sino transparente, no grandioso sino lleno de reflejos. El aire es tibio y perfumado, corazón ligero y vinos claros”⁸²¹. Todos estos escritos eran resultado de la intención de reforzar los vínculos culturales, artísticos y musicales de aquella alianza latina durante la Primera Guerra Mundial.

Falla fomentó en años posteriores este ideal de latinidad, especialmente a partir de su estancia en Italia en 1923⁸²², que culminaría en la idea de *Atlántida* a finales de los años veinte. Pero anteriormente la importancia del cosmopolitismo parisino y el ideal de nuevo universalismo influyeron en su concepción del espíritu latino asociado a la claridad y la concisión.

Es en este punto imprescindible referirse a la influencia ideológica de Italia en el concepto de latinidad en los primeros años de la década de 1920. Los intelectuales españoles no habían comprendido aún la magnitud del pensamiento fascista italiano, y los textos de los pensadores italianos se presentaban a nivel europeo como propuestas válidas de una sociedad nueva, ordenada, civilizada. La dictadura de Primo de Rivera tomó el ejemplo de Italia en algunos asuntos como la legislación social o el corporativismo. A pesar de no estar de acuerdo con la ideología conservadora de *ABC*, *La Época* o *El Debate*, los liberales progresistas que escribían en *El Sol* vieron de manera parcial y poco consciente las propuestas fascistas italianas⁸²³, y algunos colaboradores

⁸¹⁵ En 1917 afirmaba: “El alma de los latinos está más cercana a los eslavos que la de los anglosajones, y menos los alemanes”, en MESSING, Scott: *Neoclassicism...*, p. 19.

⁸¹⁶ BAENA, Francisco: *Op. cit.*, p. 667.

⁸¹⁷ SOUDAY, Paul: “La semaine théâtrale et musicale”, *París-Midi*, 18 de mayo de 1920, p. 3.

⁸¹⁸ TORRES GARCÍA, Joaquín: “Notas de Arte, Clasicismo moderno”, *España*, núm. 117, mayo 1917, p. 14.

⁸¹⁹ R.W. (R. Wite). “Ayer en el ateneo, homenaje a Debussy”, *El Universo*, 28 de abril de 1918, pp. 1-2.

⁸²⁰ SALAZAR, Adolfo: “Música. Joaquín Fesser. Claudio Debussy. Homenaje a su memoria”, *El Sol* (“Folletón”), 29 de abril de 1918.

⁸²¹ SALAZAR, Adolfo: “Apuntes para una geografía musical de Europa: Francia”...

⁸²² BERGADÀ, Montserrat: “La relación de Falla con Italia: crónica de un diálogo”, *Manuel de Falla e Italia*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 19-61.

⁸²³ MAEZTU, Ramiro de: “Un fascismo ideal”, *El Sol*, 7 de noviembre de 1922. Ramiro de Maeztu se posicionaría a favor del régimen y dejó de colaborar en *El Sol*. QUEIPO DE LLANO: *Op. cit.*, p. 446. *El Sol* mantenía contactos con *Il Corriere de la Sera*, periódico de los liberales italianos. PELOILLE,

de *El Sol*, *La Libertad* y *El Heraldo de Madrid* expresaron el ideal de latinidad como claridad, vinculado al concepto de raza en pro de las ideas que se estaba defendiendo en Italia⁸²⁴. A pesar de ello, muchos detectaron la mutilación de libertad que suponía el triunfo de Mussolini⁸²⁵. Los intelectuales españoles elaboraron su concepto de lo latino que se mantuvo a partir del poso de la idea de latinidad fomentada por Italia y Francia a lo largo de la década de los años veinte y treinta, despojado de un sentido político, ya que en 1925 la mayoría de los intelectuales comenzaron a criticar los regímenes fascistas⁸²⁶.

A pesar de todo lo anterior, en muchos casos los críticos fueron conscientes de que el ideal latino era una imposición francesa, que pretendieron superar a través de la cuestión nacionalista, intentando alejarse tanto de la anulación de la libertad italiana como de la frialdad francesa. Vemos un ejemplo de esa consciencia del cliché de lo latino en uno de los artículos de Luis Araquistain, como es sabido vinculado a Ortega, *España* y *El Sol*. En él afirmaba que “la categoría del latinismo está obsoleta pues es una utopía [...], cuando se dice latinismo se quiere decir hegemonía francesa”⁸²⁷.

En los primeros años veinte el ideal latino se veía plasmado, como había ocurrido en el Noucentisme y con los escritos de Strawinsky, en la figura de Mozart como ejemplo de ideal clásico. Se destacaban en sus obras los rasgos de equilibrio, orden, medida, etc. No obstante Salazar matizaba una diferencia⁸²⁸, creía más perfecto el ideal latino hecho por un alemán, como contrapeso a la superficialidad mediterránea, aportado cierta gravedad “alemana”, que de otro modo ya había reclamado Ortega y Gasset en su síntesis de caracteres expuesta en las *Meditaciones del Quijote*. Era Bach también la representación de ese ideal.

Los valores de transparencia y claridad, pureza y valor melódico se veían como rasgos latinos también en la obra de Falla. Especialmente en la contraposición que ofrecía *El Retablo* –como resultado de *El Sombrero*– al ideal germano. La noción de una música “luminosa, azul”⁸²⁹, soleada, mediterránea, aparecía en muchas críticas, también referidas a otros músicos discípulos de Falla. Esa luminosidad clásica se debía, según la crítica, a la unión de los logros de la moderna escuela francesa y de los valores netamente españoles como la claridad melódica, lo cual separaba también a Falla de Debussy y le acercaba a Italia, especialmente a Malipiero, por sus valores de claridad y

Manuelle: *Fascismo en ciernes. España 1922-1930, textos recuperados*. Paris, Presses Universitaires de Mirail, 2005, p. 39.

⁸²⁴ BARCIA, Camilo: “Dictadura parlamentaria. La experiencia fascista”, *La Libertad*, 5 de julio de 1923.

⁸²⁵ Araquistain entre otros. ARAQUISTAIN, Luis: “Naciones maestras, la Italia múltiple”, *El Sol*, 25 de noviembre de 1923.

⁸²⁶ Artículos que critican el fascismo en *El Sol*, *La Libertad* y *El Debate* desde 1924. Ernesto Giménez Caballero no proclama su filofascismo hasta 1928. PELOILLE, Manuelle: *Op. cit.*, pp. 48-49.

⁸²⁷ ARAQUISTAIN, Luis: “Nacionalismo y latinismo”, *El Sol*, 6 de julio de 1923.

⁸²⁸ “Ningún modelo más perfecto, repito, del ideal latino realizado por un alemán [...]. Hay en Mozart una cierta gravedad, una medida en el gesto, una transparencia diamantina, en cierto modo fría, cuyas cualidades son muy distintas del arte genuinamente meridional [...], algo que pudiera definirse como una entonación con tonos plateados frente a los tonos dorados del latino”, SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Mozart en Munich” *El Sol*, 22 de julio de 1922.

⁸²⁹ MARQUES, A.: “Associacio Musica da Camera. El Maestro Manuel de Falla”, *Diario de Barcelona*, 11 de febrero de 1925, p. 4.

“mediterráneo”⁸³⁰. En esta línea, la tonalidad y el diatonismo eran una plasmación de la luz y la diafanidad mediterráneas. La melodía había de ser pura, y sobre todo representar al pueblo como síntesis de espíritu, ausente de complicación y efectismos⁸³¹. En Cataluña esto tenía que ver con la conformación del ideal de la música catalana como música latina y universal, asociada al espíritu de la Grecia clásica y a lo arcaico⁸³², en un sentido nacionalista⁸³³. Pero en la prensa catalana se destacó asimismo *El Retablo* como música latina y a Falla como músico latino, asociado a Ravel y Strawinsky⁸³⁴.

En Madrid imperaba la idea de nacionalismo universal a través de Falla y sus discípulos. La identificación de Francia y España en su latinidad a través del uso del canto popular se fomentó paralelamente en las principales publicaciones francesas⁸³⁵.

Ronsel fue una de las publicaciones que en su declaración de intenciones del primer número de 1924 proclamaba la necesidad de latinidad⁸³⁶. Bal y Gay reclamaba una latinidad aún más pura, más occidental. Aludía a la presencia de cierto primitivismo oriental en los *Ballets Russes* –Picasso, Gris, Cocteau, Satie, Milhaud- a pesar de haber aportado austeridad al cubismo y a pesar de inscribirse aún en un momento (que consideraba pasado) en que se proclamaba el imperio de la música pura: “el ballet ruso es hoy tan definitivo, tan encerrado en sí mismo, como puede serlo el Impresionismo [...] Hoy debe buscarse el espectáculo puro, limpio, más occidental, más latino. Y únicamente lo encontramos profundizando en nuestras características de raza y en nuestros más populares modos de expresión”⁸³⁷. Paradójicamente, su reivindicación participaba del mismo nacionalismo esencialista ya señalado en esa época de los Ballets Russes.

La asociación de la música nueva española -desde Falla- a los caracteres latinos prevaleció hasta los años treinta, destacándose especialmente en las obras del Grupo de los Ocho. Mantecón hablaba de “música mediterránea” y luminosa sobre la *Suite en cuatro tiempos* de Rodolfo Halffter⁸³⁸. La influencia de Strawinsky, resaltada en las obras de algunos miembros del grupo, se asociaba a la reivindicación de su carácter latino.

En 1928, Juan M^a Thomas definía a Strawinsky como músico mediterráneo⁸³⁹. Explicaba una evolución en su obra, evidente en *Oedipus Rex*, que se debía a la

⁸³⁰ SALVAT, Joan: “Els festivals Falla a l’associació de música da camera”, *Revista Musical Catalana*, núm. 254, febrero de 1925, pp. 30-33.

⁸³¹ GRAU, Agustí: “Melodía i armonía”, *Revista Catalana de Música*, núm. 4 y 5, abril-mayo de 1923, pp. 172-175.

⁸³² DOMÈNECH, Cristófor de: “Els classics i nosaltres”, *Frúicions*, vol. julio-diciembre de 1927, pp. 9-10.

⁸³³ D’Ors destacaba a Pahissa como músico mediterráneo.

⁸³⁴ MORAGAS, Rafael: “Vida musical, el triunfo de Falla en el Palau de la música, de el *Retablo de Maese Pedro* y otras maravillas”, *La Noche*, 10 de febrero de 1925.

⁸³⁵ TIERSOT, Julien: “Bibliographie. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas* 1922, Max Eschig. Joaquín Nin, *Veinte canciones populares españolas*, Max Eschig, 1923. Henri Collet, *Cinco Canciones populares castellanas*”, *Revue Musicologie*, mayo de 1923, en: “Bibliographie”, p. 89.

⁸³⁶ “Alegoría inicial”, *Ronsel*, mayo de 1924, núm. 1, p. 1.

⁸³⁷ BAL Y GAY, Jesús: “Automarginal”, *El Pueblo Gallego*, 24 de julio de 1925.

⁸³⁸ JUAN DEL BREZO: “Concierto en la zarzuela por la Orquesta Filarmónica”, *La Voz*, 21 de marzo de 1928.

⁸³⁹ THOMAS, J.M.: “Un musicien méditerranéen”, *Musique*, núm. 11-12, 15 de septiembre de 1928, pp. 2-4. Thomas seguía las ideas de Jean-Aubry.

preeminencia de Occidente sobre Oriente, a la puesta del romanticismo oriental al servicio del orden latino, algo que había determinado en su origen Cocteau: “Ese era el camino de la verdadera objetividad en música, muchas veces falseada. Lejos de confusiones románticas y lejos de las brumas impresionistas”. Thomas recurría a la vieja oposición de valores entre romanticismo y clasicismo, Bach-Beethoven, Strawinsky-Wagner. Ese viraje latino en Strawinsky (*Concertino*, *Sinfonía para instrumentos de viento*, *Sonata*) era por una parte la superación de los “pretextos del color local y las sugerencias del folclore” y por otra una religiosidad basada en valores latinos desde la Edad Media. El crítico también destacaba la influencia de Strawinsky sobre los jóvenes, especialmente en Francia. Por otra parte, la definición estética de esa mediterraneidad – claridad, simplificación, depuración y clasicismo- era para Thomas el equilibrio y la síntesis entre culturas diversas. Y se producía también en Strawinsky por su mirada a Italia: “esa música era una nueva afirmación, más neta, más intensa del elemento latino de Strawinsky”. Una definición más pura de lo latino que ya reclamaba Bal y Gay en 1926. Los rasgos musicales eran el contrapunto “claro, justo, simple”, una “síntesis de líneas sonoras” basadas en la lengua latina: “Plinio no hubiera encontrado mayor placer que en el sentido musical de las palabras de *Oedipus*”. Por otra parte Thomas comparaba a Strawinsky con Picasso.

Sin embargo, Salazar matizaba en *Sinfonía y Ballet* que lo universal no podía convertirse en un cliché, ni a través de Strawinsky ni a través de Picasso. Eran Falla y su discípulo Halffter los que llevaban ya implícita en sus espíritus la vuelta a la forma como ejemplo del concepto meridional de la música contraria a la abstracción discursiva del sinfonismo alemán.

La influencia de los músicos italianos y la proliferación de conciertos con obras de Respighi y Casella en el final de los años veinte y a principios de los treinta potenciaron los comentarios que reforzaban esa alianza musical latina relacionada con las cuestiones de lo clásico.

De nuevo lo luminoso, lo transparente, lo diáfano, la claridad y el sentido clásico de la forma, estructura, pureza, lo depurado, la nitidez, la línea, la sencillez, el retorno, y lo arcaico imperaban en los comentarios⁸⁴⁰. Estos nuevos músicos italianos eran la síntesis clasicista de los espíritus latinos y mediterráneos. Italia mantenía a través del fascismo valores de latinidad que intentaría fomentar en el contacto con España. Un ejemplo es la visita de Falla al Festival de Venecia en 1932.

La pervivencia de valores noucentistas hasta décadas después se muestra en autores como Pahissa que todavía en los años cincuenta hablaba del carácter mediterráneo y continental de España a través de sus rasgos clásicos⁸⁴¹.

⁸⁴⁰ LLONGUERAS, Joan: “Gran Teatre del Liceu. Concerts de Cuaresma”, *Revista Musical Catalana*, abril de 1929, pp. 145-146. Sobre los festivales Respighi en el Liceo bajo la dirección del propio autor, los días 3 y 7 de marzo, organizados por la Associació Musica da Camera.

⁸⁴¹ PAHISSA, Jaume: *Sendas y cumbres de la música española*, Buenos Aires, Hachette, 1955, p.12.

CAPÍTULO IV

EL CLASICISMO MODERNO FRENTE AL IMPRESIONISMO Y EL ROMANTICISMO

1. Impresionismo

Strawinsky declaraba en 1915: “Yo creo que lo que es llamado Impresionismo es una evidente cantidad de hipocresía, y en última instancia una tendencia de la ambigüedad y la vaguedad”¹. El compositor había conocido a Satie en 1910. En el año 1917 se estrenó *Parade* y un poco más tarde, en 1918, aparecía *Le Coq et l’Arlequin* de Jean Cocteau. El mismo año la princesa de Polignac escribió a Falla pidiéndole el *Retablo* y se estrenó *La historia del soldado* en Laussane el 29 de septiembre de 1918.

Muchos de los aspectos estéticos que formaban el discurso neoclasicista, recogieron fundamentos planteados ya con el impresionismo, como hemos visto hasta ahora. Si bien se puede decir que en las mentes más renovadoras se rechazó como vertiente estética o ideológica adscribiéndola de forma tardía al romanticismo, la estética impresionista en España no dejó de tener vigencia aunque las aspiraciones estéticas de búsqueda de universalismo en su síntesis con el nacionalismo, y la constante necesidad de renovación del lenguaje, encontraron en el neoclasicismo la vía de sustitución.

La propia concepción de Clasicismo moderno en filosofía, literatura, plástica y música, en su afinidad con el cubismo, pasaba por el rechazo del impresionismo. Y la reacción teórica contra dicha tendencia en la música española tendría su peso a partir de *El Retablo* y el *Concerto*. Las ideas de impopularidad, en su sentido de búsqueda de pureza en el arte y en la música, se alegaron desde el rechazo incipiente hacia el impresionismo. Por otra parte, los rasgos del neoclasicismo perfilaron una nueva perspectiva que llevaba a contemplar desde esta línea estética muchas obras en principio inscritas en el impresionismo.

La concepción noucentista de clasicismo de Eugenio d’Ors, afín estéticamente con el cubismo, asumía el rechazo del lenguaje impresionista. Para d’Ors Impresionismo era “indolencia, sensualidad, imprecisión, antiobjetivismo, desprecio de la clásica madurez [...] de todo lo acabado y perfectamente realizado”. Su declaración hacia 1912 era tajante: “El Impresionismo ha muerto”². Ese mismo año, Rogelio Villar, en el Ateneo de Madrid, exaltaba el formalismo alemán de Hanslick y atacaba al Impresionismo. Su rechazo implica una visión tradicionalista y germanófila que se opone a las corrientes renovadoras en general. Una oposición antivanguardista al impresionismo.

Antes de los años veinte el debate sobre el impresionismo estaba vigente en España especialmente a través de las figuras de Falla y Salazar, y de publicaciones como la *Revista Musical Hispanoamericana*. Como señala Consuelo Carredano, dicha publicación era respuesta a la renovación musical y lograría imponer la estética impresionista, así

¹ Citado en MESSING, Scott: *Op. cit.*, p. 89. Strawinsky hace estas declaraciones en una entrevista realizada por Carl Van Vechten en 1915.

² D’ORS, Eugenio: “Cubismo. Los ejercicios espirituales del arte contemporáneo”, 1912. En: *Glosas: páginas del Glosari de Xénius (1906-1917)*. Madrid, Biblioteca Calleja, 1920, p. 13.

como dar impulso renovado a la música de cámara³. Carol Hess afirma que la aceptación entre 1914 y 1918 de la música de Debussy, reflejada en los textos de *El Imparcial*, *El Liberal*, *El Debate*, *La Correspondencia de España*, *La Época*, *El Sol*... fue una respuesta positiva a las ideas de Ortega y Gasset⁴.

Desde nuestro punto de vista la propia reflexión de Ortega es respuesta a una aliadofilia imperante y a la influencia de las ideas recibidas de Francia desde principio de siglo. La discusión sobre el impresionismo se enmarcaba en la propia necesidad de renovación y de aproximación a Francia en un momento en que suponía el progreso social, estético y cultural.

Esa incursión del impresionismo era paralela a la influencia de la música rusa y Stravinsky a través del ballet. El impresionismo sentaba las bases de la rebelión contra la estética de la sensibilidad, contra el asunto, en tanto contenido sentimental romántico. Luego se convertiría él mismo en estética caduca de tránsito hacia otros fines. Desde estos presupuestos de iniciaba una espiral de renovación en la que el neoclasicismo era el siguiente estadio.

En estos años el impresionismo se trataba como la vía más clara de estilización y esencialismo comentada más arriba, por lo tanto como el camino para la posibilidad de crear una música española a través de la música natural, según enseñanzas de Pedrell. Falla encabezaba estas ideas y Salazar las difundía⁵. Celsa Alonso señala que las diferentes posiciones frente al *Amor Brujo* de Falla se deben a este debate sobre el impresionismo, ya que unos la vieron como obra francesa y otros, como Salazar, como representación del nacionalismo universal⁶.

Emilio Casares habla de una “inconsciente afinidad de pensamiento entre el nacionalismo español y el impresionismo” en estos años⁷. De ello son efectivamente ilustrativos los artículos de Manuel Abril en la *Revista Musical Hispanoamericana*, entre los que destacamos el titulado “El impresionismo musical”. En él Abril reclamaba la “exaltación de la esencia espiritual de las cosas del mundo, que es el fin del arte hondo”⁸. Sin embargo añadía:

Es preciso acercarse a los objetos tal y como son y no tal y como nos impresiona. Y es tan radical este su propósito, que algunos suprimen la perspectiva [...]. No ha de buscarse en el lienzo una reproducción del mundo visible tal y como nos parece al sentido de la vista, sino tal y como es reconstruido por nuestro entendimiento el cual, con ayuda, o sin ayuda de nuestros sentidos, corrige los errores de percepción sensorial⁹.

Con ello se anticipaba el rechazo al impresionismo y la necesidad de la intervención intelectual en la representación de los objetos.

³ CARREDANO, Consuelo: *Adolfo Salazar, pensamiento estético y acción cultural*..., p. 80

⁴ HESS, Carol A.: *Op. cit.*, pp. 82-83.

⁵ FALLA, Manuel: “Introducción al estudio de...” pp. 30-43.

⁶ ALONSO, Celsa: “La música española y el espíritu del 98”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 5, 1998, pp. 79-108.

⁷ CASARES, Emilio: *La música española hasta 1939*..., p. 310.

⁸ ABRIL, Manuel: “El Impresionismo musical”, *Revista Musical Hispanoamericana*, núm. 12, enero de 1915, año 7, pp. 2-3

⁹ ABRIL, Manuel: “Teorías comparadas”, *Revista Musical Hispanoamericana*, núm. 16, mayo-junio 1915, año 7, p. 5

1.1. La muerte de Debussy

La muerte de Debussy en 1918 suscitó toda una profusión de artículos en las principales publicaciones, a través de los cuales podemos leer entre líneas el punto en que se encontraba el debate sobre el Impresionismo¹⁰.

En uno de los primeros textos, con motivo del primer homenaje al compositor francés llevado a cabo en abril de 1918, Salazar reivindicaba el carácter profundo de la música de Debussy, frente a la opinión de que era un arte superficial. Más que centrarse de forma analítica y pensada en las nociones de impresión o superficie como formas de representación artística en un sentido filosófico, Salazar simplemente pretendía reivindicar la importancia del arte nuevo y su valor intelectual¹¹ y citaba la conferencia de Falla sobre “El arte profundo de Claude Debussy”¹², en la que éste resaltaba los valores de esencialismo y arte puro, en tanto verdadero.

Con ocasión del siguiente homenaje a la figura de Debussy, en diciembre del mismo año, Salazar hablaba de “latinidad” en el arte de Debussy, señalando su afinidad con Albéniz y resaltando así la reciprocidad y afinidad artística entre Francia y España¹³.

Algunos críticos defendían la validez del Impresionismo desde presupuestos estéticos comunes al Neoclasicismo. Mariano Miedes, por ejemplo, proponía a Debussy como ejemplo de la posibilidad de un “objetivismo cerebral” a través de “sonidos bien combinados”¹⁴. Si bien este objetivismo se traducían en la primacía de la sensación -rebatida en el debate neoclasicista-, señalaba coincidencias entre el tratamiento orquestal por planos y la pintura postimpresionista de Cézanne partiendo de presupuestos comunes a los del arte nuevo. En la medida en que se separaba del frío academicismo del neoclasicismo pictórico del XVIII¹⁵, se aproximaba a supuestos estéticos que imperarían en el Clasicismo moderno¹⁶.

Corpus Barga situaba a Debussy dentro de la órbita del wagnerismo, oponiéndolo al “antiwagnerismo guerrero de Saint-Saëns”, y afirmaba que su inclusión dentro de la música nueva había sido consecuencia del “eco ruso”. El clasicismo, propuesto por el Impresionismo, había ocasionado su propia muerte:

Debussy no ha sido un Wagner, mas la concepción wagneriana y antiitaliana de la ópera tiene, no por lo que se refiere a la música cuya técnica tanto ha variado, sino por la parte teatral, mucho de parecido con las representaciones musicales francesas de la época clásica. No puede uno menos de notarlo viendo la elegante mitología del siglo XVIII francés. [...] En la época de Rameau el antiwagnerismo de Debussy no era nacional, se limitaba a la región del

¹⁰ CORPUS BARGA: “Un comentario ante la muerte de Debussy”, *El Sol*, 26 de abril de 1918.

¹¹ SALAZAR, Adolfo: “Claude Debussy y el arte profundo”, *El Sol*, 29 de abril de 1918.

¹² FALLA, Manuel de: “El arte profundo de Claude Debussy”, *El Universo*, 28 de abril de 1918.

¹³ SALAZAR, Adolfo: “Claude Debussy y la S.N”, *Gacetilla musical de el Sol*, 15 de diciembre de 1918.

¹⁴ MIEDES, Mariano: “Debussy ha muerto”, *Harmonía*, núm. 28, año 3, abril de 1918.

¹⁵ “Los pintores impresionistas veían al mismo tiempo el dibujo y el color en un todo armónico. No iluminaban fríamente sobre dibujo académico, como los neoclásicos”: *Ibidem*.

¹⁶ Quizá desde una interpretación de presupuestos noucentistas conociendo la obra de D’Ors y Ortega. Recordando lo dicho anteriormente sobre la idea de impopularidad y su influencia en el neoclasicismo, es importante fijarse en que la mayoría de los autores: Ortega, Salazar, Eugenio d’Ors, aluden al cubismo en su filiación constructivista. Aunque estos criterios en ese momento se ven en los comentarios sobre arte plástico, se llevan en los años veinte a las ideas sobre música, si bien el impresionismo se mantiene como corriente estilística.

arte, no era como el antiwagnerismo guerrero de Saint-Saëns [...]. El antiwagnerismo de Debussy puede tener la eternidad del ídolo de Wagner porque es el riesgo iconoclasta de la obra wagneriana [...], el viaje da forma al viaje rutinario, el viaje sin retorno espiritual de casi todos los artistas [...]. Debussy se ha cobrado espiritualmente en la música rusa. Y cuando la música de Debussy empezó a sonar en los oídos como una cosa nueva, era en esto el eco, el eco ruso [...]. La música de Debussy, además, es muy complicada para que se reduzca a esa influencia. Debussy ha sido un hombre de su tiempo, el tiempo del simbolismo y del impresionismo, ha sido un artista complejo [...]. Debussy el iconoclasta concluía en música por ver teóricamente a lo clásico, y como todo lo moderno, se parecía a lo primitivo. No hay más que dos músicos verdaderamente franceses: Couperin y Rameau, decía [...]. Gluck vino a echarlo a perder, era un pedante como Wagner [...]. Quizá este triunfo del fauno sea el triunfo de la música de Debussy y de la pintura de Cézanne, y de la filosofía de Bergson y la poesía de Mallarmé¹⁷.

La revista *España* publicaba un artículo de Jacques Rivière, director de la *Nouvelle Revue Française*, en el que identificaba clasicismo con inteligencia, y en estos términos definía la música de Debussy con ocasión de su muerte: melodía equilibrada, nitidez y emoción unidas, partes separadas, hilos esenciales, “refracción de la música por la inteligencia que permite una continuidad más segura, más recta”¹⁸. Según este texto las sinfonías de Debussy mostraban los valores de certeza y precisión.

1.2. ¿El declive del impresionismo?

El ensayo de Falla sobre Debussy en 1920 recogía muchas de las ideas que había ido desarrollando tras la muerte del compositor¹⁹. Demostraba un debussismo aún vivo en la música española, pero por otra parte presentaba la vía de liberación del pintoresquismo y el camino a la universalización por la recepción de la obra de Strawinsky. En Debussy estaba la idea y en Strawinsky la materialización: “Es necesario rehacer el *métier*²⁰ según el carácter que se quiera dar a cada obra”.

Sopeña interpretó las opiniones de Falla como resultado del ambiente francés de posguerra:

No en vano viene este ensayo sobre Claude Debussy: estamos a mil leguas del apasionamiento anterior, en una región de pura y serena objetividad [...]. Ya Falla comprendía lo que significaba hablar de Debussy en el año veinte. Así, este ensayo de Falla parece una respuesta a otras actitudes de desvío que encontraron su clima en el París de la posguerra. [...] Las tendencias antimpresionistas llegaban hasta el mismo núcleo de la vida literaria. Los escritores coreaban frases de Strawinsky que iban directamente contra la música debussista²¹.

¹⁷ CORPUS BARGA, “Un comentario ante la muerte de Debussy”, *El Sol*, 26 de abril de 1918

¹⁸ RIVIÉRE, Jacques: “Los poemas sinfónicos de Claudio Debussy”, *España*, núm. 156, vol. 9, 1918, p. 191.

¹⁹ Falla no menciona en ninguno de sus escritos el término impresionismo o impresionista. Sus prolíficos artículos sobre Debussy no consideraban la existencia de un impresionismo musical, concepto que por otra parte el mismo Debussy rechazó como categoría estética. Sin embargo si emplea el término “impresión” en tres ocasiones, en su artículo “Claude Debussy y España”, con el sentido de vivencia evocada.

²⁰ Recuérdense las apreciaciones hechas sobre este término. Ver pp. 121 y 151.

²¹ Sopeña reflexiona años después sobre el escrito de Falla y el panorama musical de ese momento como rasgos del decaimiento del Impresionismo. SOPEÑA, Federico: Notas a “Claude Debussy y España”. En: FALLA, Manuel de: *Escritos sobre...*, pp. 67-72.

Adolfo Salazar en 1921 escribía sobre el artículo de Falla y el libro homenaje a Debussy que editó *La Revue Musicale*. Debussy era para él ejemplo del “sistema estético más puro [...] en el que no cabía ni el pastiche ni la imitación. Salazar explicaba un proceso de utilización de los motivos, fueran españoles o del pasado en Debussy, cuya lectura anticipaba presupuestos asociados al neoclasicismo²².

En 1921 se publicó el ensayo de Paul Landormy *Le declin de l'Impresionisme*²³, que probablemente leyera Falla como lector y colaborador de *La Revue Musicale*. Debemos detenernos en este texto, significativo como resumen de los rasgos que ocupaban el discurso neoclasicista francés y que se manifestarían en España. Landormy analizaba el impresionismo desde la pintura: el cubismo había desbancado a la tendencia pictórica, como “reacción violenta contra la imprecisión de Sisley, Pissarro y Monet”, que imponía “el rigor inflexible de las formas geométricas”. Planteaba un retorno a la “tradición natural sólida, construida, que satisface las exigencias del espíritu, de la razón”, y que “busca encontrar los aspectos permanentes y universales de la realidad”.

Ello se unía a la exaltación de lo simple, la unidad, la firmeza, la reivindicación de Ingres frente a Delacroix, y de los valores literarios de Corneille, Racine y Pascal, entre otros. La música, afirmaba, “ha seguido a la pintura y la literatura, pero con un retardo de una veintena de años”. Ligaba el impresionismo al romanticismo²⁴ y frente a ellos propugnaba la “simplicidad clásica”, la razón y el orden. El ejemplo musical de este paso al clasicismo desde el impresionismo era Ravel, con su reivindicación de Couperin y Rameau, Albert Roussel, Severac y el Grupo de los Seis, cuyo manifiesto, de Cocteau representaba “el retorno al contrapunto”. Landormy afirmaba tajantemente que “el impresionismo no murió de una sola vez, suponiendo que hubiera alguna vida en él”; constataba su pervivencia pero a la vez la perspectiva de rechazo hacia él. Ésta afirmación se puede comparar a las de Eugenio d'Ors y a las de Cocteau en *Le Coq et l'arlequin*.

En ese mismo año se estrenaron *El Sombrero de tres picos* de Falla e *Iberia* de Debussy. En la primera se confirmaban los valores esencialistas y nacionalistas a través de lo español estilizado por la estética del ballet, la nueva plástica y la música depurada; nuevos valores que llevaba a mayores cotas el distanciamiento del Impresionismo. En *Iberia* se destacaba, por el contrario, la identificación del Impresionismo con el Romanticismo, pero para Salazar era un primer caso hacia el neoclasicismo por su aproximación “irónica” al siglo XVIII:

Los impresionistas [...] se encierran en una atmósfera más resguardada de los aires de la calle. Miran el espectáculo a través de los cristales coloreados de su retiro, y sólo escuchan el rumor último, desarticulado de la muchedumbre lejana. Mohín de leve desdén, ligero encogerse de hombros y una imperceptible mueca de ironía. En el siglo XVIII, sus músicos también procedían así; pero hoy ya están lo suficientemente lejos para que nos mostremos

²² SALAZAR, “Crónicas musicales. Claudio Debussy y España. *Iberia*”, *El Sol*, Madrid, 24 de enero de 1921.

²³ LANDORMY, Paul: “Le Déclin de l'Impresionisme”, *La Revue Musicale*, núm. 4, 1 de febrero de 1921, pp. 97-114.

²⁴ Precisamente en la *Revue Musicale* se publicaría una entrevista con Strawinsky en la que asociaba el impresionismo al romanticismo, resaltando las cualidades de lo “desnudo” como ausencia de misterio [romántico] en la pintura y la literatura, y señalando su necesidad actual en la música: El misterio es lo que se ignora. Ensayemos el no olvidar nada y, sobre todo, el no ocultar nada. El misterio es todavía el Impresionismo.” Entrevista de Michel Georges Michel, *La Revue Musicale*. París, diciembre de 1923.

resentido. Y Debussy y su época están aún demasiado cerca. Acaso un día se podrá mirar igual que ahora miramos aquel siglo, como algo supremo, todo orden y belleza, lujo, calma, voluptuosidad, en que la vida estaba construida como una obra de arte, al paso que el siglo siguiente quiso concebir el arte según las normas de la vida, el romántico era el artista que se comía las patatas con cáscara. Su contacto demasiado directo con las cosas le impedía ese paso atrás necesario para saberlas ver con ironía. *Iberia* de Debussy es una demostración hartamente clara²⁵.

Debussy pertenecía al siglo XIX y ahora, desde la distancia se le empezaba a valorar con claridad:

Henri Prunières, el inteligente director de la Revue Musicale de París —hay una redundancia en esto de indicar de París, porque no hay miedo de que ocurriera entre nosotros algo análogo— tuvo el pensamiento alto y noble de resucitar la vieja costumbre de ofrecer al amigo y maestro muerto un homenaje compuesto por los frutos intelectuales de quienes le amaban [...]. Quiso rendir tributo sentimental al último gran maestro del siglo XIX, a Claudio Debussy, cuya inmensa genialidad y trascendencia artística apenas se sospecha aún [...]. Apenas muerto se comienza ya a entenderle falsamente y a verle bajo ángulos que no son los precisos como tampoco aquellos con que se le consideró en vida [...]. Diez músicos, los portaestandartes de la “nueva belleza sonora”, tejen en la Revue Musicale una rica guirnalda que posan en la tumba del maestro muerto. [...] Cinco músicos franceses: Paul Dukas, Albert Roussel, Florent Schmitt, Maurice Ravel y Erik Satie. Un italiano, Francisco Malipiero, un inglés, Eugène Goossens, un húngaro, Béla Bartók, un ruso, Igor Strawinsky, un español, no menos, Manuel de Falla²⁶.

La opinión de Mantecón era similar²⁷. Pero se seguía equiparando la obra de Debussy a valores clásicos, “claridad melódica, ponderación, “supremo retiro aristocrático”²⁸.

Algo que ocurría también con la obra de Fauré que era situada junto a la de Debussy en el origen del neoclasicismo por sus reminiscencias de Mozart y Chopin, y sus características de claridad, y “quintaesencia” que anticipaban el neoclasicismo de Ravel²⁹.

Sin embargo el panorama musical español era diverso y el rechazo a las nuevas tendencias llevaba implícito en algunas plumas el rechazo al impresionismo. Así aparecía en la crítica de Carlos Bosch, aunque éste constataba ese conocimiento de la recuperación debussysta de los clavecinistas y el XVIII, y la repudia relativa de todo lo que significaba sentimentalismo y romanticismo, pues describía la presencia de una vertiente romántica y virtuosística en España. Ese rechazo al romanticismo desde el impresionismo era relativo para Bosch:

Hay exageraciones necesarias, porque los ataques robustecen como las podas, y ya son los que se aferran a los antiguos contrapuntistas, pretendiendo que el arte no pase de Bach, por lo que nos no rompa los moldes del romanticismo, sin pensar que el romanticismo es una

²⁵ SALAZAR, Adolfo: “Orquesta filarmónica. Enrique Iniesta. Obras nuevas”, *El Sol*, 12 de marzo de 1921.

²⁶ SALAZAR, Adolfo: “Crónicas musicales. *Le tombeau de Debussy, Iberia*, y la Orquesta Filarmónica”, *El Sol*, 25 de enero de 1921.

²⁷ JUAN DEL BREZO: “La vida musical. M. Henri de Prunières y la música francesa contemporánea”, *La Voz*, 19 de abril de 1923.

²⁸ JUAN DEL BREZO: “La vida musical. El cuarteto Pro-arte de Bruselas y su labor de cultura”, *La Voz*, 6 de marzo de 1924.

²⁹ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Gabriel Fauré (1845-1924)”, *El Sol*, 6 de noviembre de 1924, p. 4.

desviación del clasicismo [...], mientras que otros quieren empezar por Debussy, y sólo lejanamente, más allá de un enorme vacío, vislumbrar los clavecinistas con el perfume evocador de su época estilizada³⁰.

Para Bosch Debussy representaba una música artificiosa que nada tenía que ver con España, postura contraria a las de Salazar o el mismo Falla, y era además una música “ya gastada”³¹.

La realidad musical demostraba que la programación de obras de Debussy fue mínima a partir de 1921, lo que más que deberse a un posible nuevo auge de lo neoclasicista, formaba parte de la misma situación de no aceptar lo que aún era música nueva.

1.3. En torno a Debussy

La reflexión en torno a Debussy y el Impresionismo se inclinó a favor del Neoclasicismo entrados los años veinte, cuando las cuestiones sobre lo clásico y los retornos en las artes plásticas y literatura estaban a la orden del día y se estaban resolviendo en todos los frentes. El Impresionismo ya había declinado hacía tiempo en las artes plásticas, pero continuaba el debate desde el análisis de los nuevos pintores seguidores del cubismo clasicista, en especial Vázquez Díaz. A él se asociaban los rasgos de constructivismo, orden, peso, sencillez, geometría, depuración, objetividad y, sobre todo, importancia de la forma³².

La lectura de la nueva obra de Falla, *El Retablo de Maese Pedro*, confirmó la vía de rechazo de la impresión superficial asociada a Debussy que ya se había mostrado años antes, y el reclamo de lo esencial a través de la tradición española. Recordemos que en su famoso texto sobre “La música moderna en España” Arconada mostró la vía de la universalidad en la música a través precisamente de la comparación entre la recurrencia al folclore en Falla y la que llevara a cabo el Grupo de los Cinco en Rusia. Si bien Arconada hablaba de renovación en Debussy, admitía que en Falla la vía no era la de la “impresión superficial”, lo cual implicaba un rechazo encubierto al Impresionismo, sino la de la verdadera “etnografía”, en el mismo sentido que contemporáneos como Salazar, Halffiter o Esplá. Además lo clásico quedaba ligado ahora al concepto de universalismo en su vertiente formalista, derivada de un clasicismo intelectualista: “ningún arte tan arraigado en los terrenos de la trascendencia como la música”. Pero el propio crítico puntualizaba que “no germánico, sino universal”. El antigermanismo y antirromanticismo perviven en estas líneas a través de la pretensión neoclasicista³³. Como hemos comentado más arriba, obras ligadas a la estética impresionista se leían desde preceptos comunes al nuevo clasicismo.

³⁰ BOSCH, Carlos: “Música”, *Cosmópolis*, núm. 2, 1921.

³¹ BOSCH, *Nuestro paisaje espiritual...* pp. 65-112.

³² “Nuestro impresionismo vulgar, inanimado y chato, muere, tal vez para siempre, ante la nueva forma constructiva [...]. Por eso nuestro impresionismo carece de esa fuerza, de esa meditación que perenniza las cosas [...]. Daniel Vázquez Díaz ha ido depurando la mirada, limpiándola de anteriores rescoldos, hasta alcanzar la graduación exacta de su nuevo objetivo. [...] Para muchos, la nueva forma constructiva es el camino real que ha de llevarnos a la inmensa pradera donde pacen los ríos de las más puras tradiciones del arte. Por ella, entroncaremos otra vez con la gran pintura de los museos”. ALBERTI: “Paisajes de Vázquez Díaz”, *Alfar*, núm. 42, junio-julio 1924, pp. 8-11.

³³ ARCONADA, César M: “La música moderna en España”, *Alfar*, núm. 42, vol. 2, marzo 1924, p. 81.

Dentro de la obra de Falla un ejemplo es *Psyche*³⁴, que Salazar definió como ejemplo de “clásica contención”³⁵, común a la poesía francesa (Aubry) y a la pintura postimpresionista francesa. D’Ors escribía todavía en 1924 en el *ABC* sobre el impresionismo pictórico como caos y subjetivismo³⁶.

En 1926 se publicó *Le Retour a l’ordre* de Cocteau³⁷, justo en la misma fecha en que Arconada escribía su ensayo *En torno a Debussy*, que surgía en medio de este debate en torno al impresionismo: “El placer estético, tiene que ser un placer inteligente [...]. Ante una obra, nosotros no dejamos de pensarla, de reflexionarla, de escarbar en ella con una activa altivez intelectual”. Los presupuestos de Arconada seguían por tanto los de Ortega y Gasset como discípulo suyo, exponiendo una visión más distanciada que meditaba sobre el desarrollo de la música en España, en la que sin duda el referente también era Salazar. Salazar había suscitado y planteado cuestiones sobre impresionismo y Arconada recogía a mayor distancia la cuestión, y la resolvía desde la perspectiva orteguiana -de nuevo-. El impresionismo era “una fuerza de tracción”, y el simbolismo “de expansión”, y Debussy el modelo contra la invasión wagneriana. Atacaba a Alemania y elogiaba a Francia. Hay algunos puntos importantes del ensayo a reseñar y comentar aquí detenidamente:

- Arconada constata que Debussy en este momento no es rechazado pero ya no es ensalzado.

- Se explica el concepto de lo clásico desde presupuestos orteguianos y novecentistas. Lo clásico es un valor permanente, con valor “afirmativo, arquitectónico [...] el valor de calidad [...] en alguna épocas podrá ser hasta cierto punto, actual, en otras será irremediabilmente pasado”, “tiene una eficacia retrospectiva, una misión retentiva [...] es circular. Es un valor clásico, el otro es romántico, el que llama “valor de situación”, que es fugaz. Es el impresionismo”. “La conciencia moderna va percibiendo que el arte puede ser eterno, pero sin gravitar necesariamente sobre la actualidad [...] sino más bien inmóvil en una eternidad pasiva y nominal [...]” nuestra época es otra distinta a la de Debussy...”

- Pero ese clasicismo “últimamente, no tiene una justificación en el deseo teorizante de volver nosotros a lo antiguo o hacer que lo antiguo llegue a nosotros. Hay aún más simplicidad en el motivo, más pureza, si se quiere, porque estas afinidades no significan entrega, sino amistad” la época actual no niega los fundamentos del arte romántico sino su forma de expresión. Arconada verifica que el interés por el pasado domina en la época y que él decide incurrir en estudiarlo pero sin abandonar el presente. Es la diferencia con el impresionismo, que es romántico: “Para los pintores

³⁴ Falla escribió en 1925 a Jean-Aubry sobre esta obra, comentándole su interés por la música española de corte del siglo XVIII y la música de cámara en el tocador de la reina Isabel de Parma, esposa de Felipe V. FALLA, Manuel de: Carta a Jean-Aubry, 1925, citada en la revista *Poesía*, núm. 36-37, p. 187. A pesar de todo, dicha obra no se consideró neoclasicista a causa de la utilización de recursos estilísticos asociados con el impresionismo.

³⁵ SALAZAR: “La vida musical. *Psiquis*. La última obra de Manuel de Falla”, *El Sol*, 27 de abril de 1925, (en los conciertos de la Orquesta Bética en la Asociación de Música de Barcelona.)

³⁶ D’ORS “Pluralidad y jerarquía, *ABC*, 19 de marzo de 1924.

³⁷ SCHAEFFNER, André: “Le retour a l’ordre”, *La Revue musicale*, 1 de abril de 1926. Reseña sobre el libro de Cocteau. El autor parte de una expresión de Jacques Rivière: “Le renoncement à la sauce, et précisément à la sauce impressioniste”.

impresionistas su tradición era Poussin, Lorain, Watteau, lo mismo que para Debussy la tradición musical francesa, saltando a Gluck, terminaba en Rameau [...]. Por muy cerca que Debussy estuviese de Rameau, lo estaba más de Wagner.”

- Por otra parte la frontera entre el clasicismo y el impresionismo no había estado tan clara: “los impresionistas hacen el milagro completo, que los árboles parezcan árboles sin dejar de perder su verticalidad de columnas [...] la exaltación de los impresionistas por la naturaleza, panteísmo un poco salvaje, ese mismo deseo de recoger impresiones rápidas y distintas, son actitudes que acusan los grandes impulsos, predisposiciones que los románticos anteriores les habían legado”. Pero lo clásico no era sustantivo sino permanente, y por ello: “clasicismo en la significación constreñida, de rigidez de fórmula. No en la significación adjetiva, calificando una sustantividad [...] yo creo que Debussy no solo fue un romántico, sino que fue el clásico de los románticos [...] en Debussy el romanticismo ha perdido movimiento, se ha hecho clásico sin dejar de ser romántico [...] lo clásico, que es la última expresión de un periodo, es un extracto, una destilación del contenido de un periodo o de una época [...] un reposo de precisión lineal. Lo clásico no es lo perfecto, sino lo que siguiendo una línea de evolución, se ha condensado”.

- Arconada manifiesta que es un intento de inclusión de Debussy en el “cerco del romanticismo”, porque “el público mismo que con tan hostil recelo recibía su música, hoy encuentra en ella tanto encanto sentimental como en la de Beethoven”. Aquí se manifiestan las ideas sobre impopularidad y minoría de Ortega. Sin embargo, Arconada es consciente de la poca perspectiva que en su día tuvo *Musicalia*. Debussy impone ahora un debate diferente, aunque Ortega esboza con acierto la teoría de la impopularidad del arte, desarrollada en *La deshumanización*. “hoy Debussy no es impopular, sino que tiene el mismo crédito estimativo que Wagner”³⁸.

- La diferencia entre el clasicismo debussyano y el actual se define así: “La deshumanización de Ortega y Gasset no puede alcanzar a Debussy, músico romántico, de un romanticismo de postrimerías temblorosas [...]. El arte nuevo ha descompuesto la integridad estética del arte antiguo [...]. también las formas [...] Debussy conjunta formas, no las fragmenta. Su concepción del arte es tradicional”.

- Aduce el “cerebralismo” predominante en toda la creación artística moderna.

- También el universalismo como rasgo del arte y la música contemporáneos, introducido por el impresionismo. En un principio el nacionalismo había copado las aspiraciones estéticas, y el paso al universalismo se había dado a través del impresionismo: “El nacionalismo no era una oposición cerrada a las ideas de universalidad del arte [...] la calidad era un valor universal”³⁹.

- Arconada trata los conceptos de pureza ligados a lo clásico, así como orden, serenidad, equilibrio. Para él Debussy ya comprobó que ni siquiera el ideal de pureza se había consagrado en el clasicismo. Con ello Arconada no rechaza los nuevos clasicismos, por el contrario está dando los presupuestos, dentro de la propia discusión del clasicismo moderno: la construcción y la forma a partir del postimpresionismo: “el problema queda reducido a los términos de siempre: seguir las fórmulas. Después de un periodo romántico se quiere volver a un periodo clásico utilizando las fórmulas;

³⁸ ARCONADA, César M: *Op. cit.*, pp. 130-132.

³⁹ *Ibidem*, p. 126.

después de un periodo de complicación se quiere retornar a uno de sencillez, pero de sencillez formularia. Y después de uno de vaporosidad, a uno de construcción”⁴⁰. Strawinsky materializaba estos preceptos.

La obra de Arconada tuvo una repercusión considerable en la segunda mitad de los años veinte, en un momento en que el propio neoclasicismo y la cuestión de los retornos se ponían en duda. Salazar opinaba que el libro contenía algún fallo histórico, pues lo veía como un manifiesto pro Ortega y rupturista, sólo estimativo de la música contemporánea⁴¹. Pero al considerar a Debussy como un eslabón entre el wagnerismo y el momento actual, y consideraba que en este sentido el libro de Arconada le devolvía su puesto desde una perspectiva crítica bastante acertada. Confirmaba, por otra parte que ese soterramiento teórico de Debussy desde el neoclasicismo había sido sólo una moda o una inconsciencia ante el problema nacionalista y la diversidad de tendencias musicales y artísticas, sin valorar el peso de la figura de Debussy. Del mismo modo, Mantecón plasmaba en todas sus críticas sobre Debussy entre 1925-1927 su consideración del compositor como el mayor renovador de la música moderna.

Gerardo Diego, que escribía también sobre el ensayo de Arconada, afirmaba: “La voluptuosidad de la materia musical es lo único que le resta a Debussy de ser un romántico [...]. Aún su música nos despierta deleites sensuales que lindan con la enervación y el empalago”. “El problema de acabar de purgar a la música de esos equívocos y hacerla pura y casta-sin perder su finura material- se ensaya ahora, y se resuelve, tal vez, tan bellamente como en el *Retablo de Maese Pedro* o ciertas páginas de Bela Bartók”⁴².

La idea de la impopularidad del arte, que veíamos anteriormente, cobra en el escritor consistencia como realización de la búsqueda de un lenguaje universal a través de la esencia nacional -que se ensayaba con el Impresionismo-. Para Gerardo Diego, “Debussy ya no es moderno....y empieza a ser popular, de igual modo que lo es ya Wagner...” Strawinsky era para él también lo opuesto a Debussy, pero “el eslavo sigue al galo en su vocación hacia la música pura, antes, en y después de toda cosa y de todo parto”.

La cuestión del impresionismo interesó a otros escritores como Benjamín Jarnés, que elogiaba la posición de Arconada por su retrato certero de la contemporaneidad⁴³, y por situar a Debussy entre el impresionismo y el simbolismo. El clasicismo que pregonaba Jarnés era de “rigor”, hacía falta “menos doctrina señalada”, menos impresionismo pero también menos clasicismo como cliché.

La estética impresionista se daba por resuelta bajo los aspectos ligados a la deshumanización y al clasicismo. Aunque en ocasiones se había puesto de relieve el clasicismo de Debussy, eran Ravel⁴⁴ Strawinsky y Falla los que en los años veinte

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 93-100.

⁴¹ SALAZAR, Adolfo: “Un libro español sobre Claude Debussy”, *El Sol*, 9 de enero de 1927.

⁴² DIEGO, Gerardo: “En torno a Debussy”, *Revista de Occidente*, núm. 42, vol. 14, año 4, diciembre de 1926.

⁴³ JARNÉS, Benjamín: “En torno a Arconada”, *La Gaceta Literaria*, año I, mayo 1927, p. 6.

⁴⁴ “Aquella música [impresionista] era más sensual y más sensorial pero no enganchaba en el corazón de las gentes. Ausente de comunicatividad”. “Ravel ha seguido la trayectoria de descorporización de la música, deshumanización”. JUAN DEL BREZO: “La *Rapsodia española* de Ravel. Orquesta Filarmónica”, *La Voz*, 23 de diciembre de 1927.

anunciaban el declive del impresionismo. Las aspiraciones estéticas de búsqueda de lo universal en síntesis con el nacionalismo, la apertura a las vanguardias europeas y la constante renovación del lenguaje encontraron en el neoclasicismo y en la castellanización del lenguaje en el *Retablo* y el *Concerto* la vía de sustitución del impresionismo.

Una de las reacciones contra el Impresionismo fue provocada por la recepción del Grupo de los Seis en España, debido a la visita de compositores como Poulenc y Milhaud a finales de los años veinte. Fue el mismo Arconada, que ensalzara la modernidad de Debussy, el que rechazó el Impresionismo y reflexionó sobre su “aburguesamiento” con motivo de la visita de Milhaud a España en 1929. Sin embargo, su texto dejaba traslucir la superación del ideal de reacción del Grupo de los Seis y la “anti-belleza” de su música, en una reflexión subyacente sobre música pura y aplicada respecto al utilitarismo de la música:

Lo urgente era reaccionar contra la música del último Impresionismo, despejando los panoramas confusos del porvenir. El valor de ellos [el Grupo de los Seis] está en haberlo conseguido [...]. Milhaud y sus compañeros levantaron en horas difíciles sus armas de gritos, de polémicas, de actitudes contra los burgueses que sólo admiraban a Beethoven [...]. Esas generaciones han resaltado una misión útil y una obra poco firme. [...] Con poco esfuerzo, los músicos más jóvenes, a quienes Milhaud no agrada, la han superado. Pero ni aquellos deben olvidar que la postguerra ha acabado, ni éstos deben olvidar tampoco que unos buenos antecesores lucharon con sus armas de guerrilla contra la tradición. Cualquier poeta de veinte años ha superado ya a Apollinaire. Cualquier músico de más o de menos años ha superado a Satie. Estos músicos franceses que acaudillaba ese perfecto guerrillero travieso que es Cocteau, lucharon contra el impresionismo, que era, todavía música romántica: trascendente. [...] Honneger es el único que ha sabido pasar del espíritu común del grupo al espíritu de la individualidad, su retorno a la trascendencia significa retorno a la calidad. Y la trascendencia no es la impresionista, ni para él la de Bach, su inspirador. Es otra, es distinta [...]. De todos modos, la música continúa su tradición. [...] Contra una música exquisita, ellos opusieron una música plebeya [...]. Vino el jazz, el music-hall, el gramófono, la pianola, el altavoz. Y la música, demasiado estruendosa para ser de gabinete, bajó a la calle [...]. Los jóvenes músicos bajaron a comprarse varios francos de música vulgar para hacer miedo a Debussy. Y Debussy naturalmente murió sin comprender la murga⁴⁵.

Estaba implícita la superación del impresionismo como “música romántica trascendente” e incluso, yendo más allá, daba con la propia superación del neoclasicismo, situando a la generación de los Seis y especialmente a Honneger como una primera ruptura que no había logrado el verdadero “retorno a la trascendencia”.

La interpretación de Salazar a finales de los veinte confirmaba que el alejamiento y el rechazo al impresionismo, y el camino al horizonte clasicista se habían gestado a partir de la importancia de lo constructivo en el postimpresionismo, lo que llevó a muchos críticos musicales a hablar de Cézanne como referente. La utilización de modelos clásicos respondía al deseo de supresión del objeto mostrando sólo la fragmentación de sus partes y el equilibrio arquitectónico entre ellas.

Confirmaba también que la vía neoclasicista no era antitética a la impresionista, sino un paso más en una búsqueda, consideración que se decantaba con el final de la década y la revisión conceptual:

⁴⁵ ARCONADA, César M.: “Milhaud, en España”, *La Gaceta Literaria*, 15 de mayo de 1929.

La fase postimpresionista suprime el objeto estimulante del mismo modo que suprime la letra de una canción [...], pero al hacerlo se ve privado de su leve trama [...] y se ve forzado a robustecer el equilibrio entre las distintas partes, se ve llevado a un arquitectura más recia en sus elementos, más geométrica [...]. El músico posterior al impresionismo apelará a los bastidores preclásicos [...]. La actual vuelta a la forma es pues, todo lo más antitético posible a una reacción, sino, por lo contrario, un nuevo modo de enfocar las cosas con vistas al porvenir⁴⁶.

El impresionismo había supuesto en su día la resolución del romanticismo, y se planteaba un “nuevo problema”⁴⁷, que en los países meridionales se resolvía precisamente a partir del impresionismo en su última fase constructiva:

De aquí que el norte cargase contra el sur en un sentido de tradicionalismo y que no viese en el nuevo sentido constructivo y clasicista de los meridionales una consecuencia del postimpresionismo constructivista que es peculiar a nuestros países, tanto en música como en pintura [...], por ejemplo Ravel y Falla después de Debussy, Cézanne después de Monet y Gauguin después de Cézanne [...], todo el cubismo después del divisionismo [...], o como Carrá y Chirico tras el expresionismo.

La vía nacionalista albergaba la sustitución del impresionismo en la recuperación de los clásicos meridionales, frente al clasicismo alemán -que significaba romanticismo-, que había rechazado esa posibilidad constructiva del impresionismo, materializada en Falla:

Mientras que para los criterios constructivos, sinfonistas, el impresionismo actúa como fuerza disolvente (Alemania y Europa Central), para los países del Sur, como España e Italia, no es disolvente más que de la influencia formal importada del sinfonismo alemán, que históricamente, llegó a nuestros países con el romanticismo [...], por lo cual no puede considerarse como fuerza disolvente en nuestros países, donde ahora el impresionismo tiende a constituirse en formas propias derivadas de los gémenes populares formales [...]. Esto se confirma examinando la obra de Manuel de Falla, que al irse remontando a las primigenias fuentes de nuestro arte nacional, se encuentra con los clásicos meridionales anteriores al clasicismo alemán, y de ahí que su música actual, como la de Haffter, su discípulo, aspire a conseguir unos valores formales semejantes [...] y por vía experimental y transitoria apelen al dogma setecentista.

En la realidad musical, el final de los años veinte supuso la convivencia del impresionismo y del clasicismo en las obras de los nuevos compositores. En el Grupo de Madrid existía la reacción contra el impresionismo, cuyo ejemplo claro podrían ser las *Sonatas del Escorial* de Rodolfo Halffter⁴⁸. Pero pervivían en los repertorios obras que a principios de la década habían planteado la convivencia de la estética impresionista con estructuras formales clasicistas. Mantecón contemplaba desde la perspectiva que otorgaba el final de la década, la posibilidad de esa previvencia de lo impresionista, un impresionismo frío “de colores claros” en obras de Julián Bautista como *Colores* o *Sonatina-Trío*⁴⁹. Con todo subsistieron opiniones críticas que desde los clichés

⁴⁶ SALAZAR: *Sinfonía y Ballet...*, p. 82.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 169.

⁴⁸ Interpretadas en concierto público en el Lyceum Club el 26 de junio de 1930. Aunque ya habían sido transmitidas por Unión Radio en 1929: “Horror al vacío, perpetuum mobile, franca reacción contra las armonías teñidas, desvanecientes de la música impresionista, en la que el espíritu se dormía [...] inquietud, sacudida, continua, quiebro constante”, PRIETO, Laura: *Op. cit.*, p. 223

⁴⁹ Sobre *Sonatina-trío*: “inteligente y bella combinación de giros arcaicos en modernos procedimientos. JUAN DEL BREZO: “Obras de Julián Bautista en Unión Radio”, *La Voz*, 5 de abril de 1930

establecidos con anterioridad asociaron el impresionismo musical a la “vaguedad” de la pintura impresionista y su capacidad de crear sensaciones, no emociones o ideas⁵⁰.

2. Romanticismo

El antirromanticismo esgrimido por los movimientos neoclasicistas, a pesar de ser postulado como uno de sus principios, no fue tan claro ni tan real, especialmente en el caso español, en el que un fuerte componente romántico nacionalista guiaría en muchos casos el discurso renovador y vanguardista. Las categorías de *romántico* y *clásico* no fueron bien definidas en el periodo que nos ocupa, al igual que tampoco lo estaba las de *clasicismo* y *romanticismo*, que en muchos casos fueron términos complementarios. Precisamente su ambigüedad propició la ambivalencia y vaguedad de términos como el de *Neoclasicismo* y otros afines. Seguir los principales escritos donde se tratan estas categorías, además de ver el tratamiento de los principales compositores románticos y postrománticos implica poder observar también la evolución de los conceptos sobre arte, belleza, artista, y la propias nociones de clásico y romántico, dependientes a lo largo de dos décadas en mayor o menor medida del Novecentismo y de las corrientes francesas.

Strawinsky señalaba en su *Poética musical* la ambigüedad de las categorías de clásico y romántico, refiriéndose por una parte al concepto de belleza según André Gide, “la obra clásica no es bella más que en razón de su romanticismo sojuzgado” y por otra a la utilización de temas o motivos románticos en la forma clásica, poniendo como ejemplo de esto último a Tchaikowsky⁵¹. Ambos factores, la necesidad de emoción en la música, la dependencia romántica de un pasado, y la utilización romántica de elementos musicales en un contexto formal clasicista estuvieron presentes en el debate clasicismo-romanticismo en España.

Esto en se convertirá en ocasiones en una contradicción con el discurso francés seguido en muchos otros aspectos. Los críticos franceses que lideraban el discurso Neoclasicista en Francia rechazaron el sentimentalismo romántico a través de la importancia técnica y formal de la obra musical⁵². El factor sentimental era considerado como una característica del arte romántico.

El neoclasicismo se definía como solución al problema de la emoción y la sensibilidad en la música, pero éste continuó hasta el final de la década y los años treinta a través de numerosos artículos que trataron la cuestión del contenido emocional en la música. Aunque las expresiones de sentimientos no podían superar ciertos límites de la mesura y del buen gusto, hablar de neoclasicismo supuso tratar y plasmar las nociones de contenido, sensación, emoción.

Las cuestiones sobre la adecuación y equilibrio entre forma y contenido que aparecen en los principales textos aquí analizados, permiten aclarar también esta problemática sobre el contenido emocional de la música y cómo se resolvió en los años

(Repertorio: *Cuarteto en la menor*, *Sonatina-trío* de 1924-25, *Flauta de Jade*, dos canciones y piezas para piano de la colección *Colores* (1921-22)

⁵⁰ “Nuestra portada: Debussy”, *Ritmo*, 15 de enero de 1932.

⁵¹ STRAWINSKY, Igor: *Poética Musical...*, pp. 101-102

⁵² KOEHLIN, Charles: “La Sensibilité dans la musique contemporaine”, *La Revue Musicale*, 1928-1929, núm. 4, pp. 55-63 y núm 5, pp. 138-149.

veinte tras la etiqueta de lo neoclasicista. Sin embargo por ello hay que retrotraerse también a las consideraciones hechas por los principales autores novecentistas.

2.1. Antiwagnerismo y antigermanismo

Antes de 1920 las plumas más progresistas identificaban el rechazo a lo alemán con el rechazo a Wagner. Sin embargo existían voces que proclamaban una posición intermedia, intentando establecer similitudes y relaciones artísticas y musicales entre Francia y Alemania. Por una parte Bach, que sería figura principal del discurso neoclasicista francés⁵³. Por otra parte y con matices, Strauss, a través de su amistad con Romain Rolland⁵⁴. La figura de Wagner no era denostada de forma unánime y en muchos casos fue considerado en precedente visionario de los movimientos modernos como el futurismo, junto con Strauss y Debussy⁵⁵.

Henri Collet, a pesar de su rechazo a lo alemán, utilizó la figura de Wagner como referente y su rechazo a lo alemán se tradujo, como en el caso de Jean-Aubry, en la reacción contra los compositores postrománticos⁵⁶. Esta posición de reflexión ante Wagner y su trascendencia coincidía con la de Falla en estos años, su conferencia sobre Música Nueva en el Ateneo no excluía el reconocimiento de los valores musicales de Wagner, pero señalaba su consideración y su estimación fuera de la cultura alemana, si bien el concepto de romanticismo Falla excluía la idea del genio romántico y el ego wagneriano.

1915 y 1916 fueron años de festivales en conmemoración del centenario del romanticismo, y en las principales publicaciones se anunciaba la superación del movimiento junto a artículos que difundían el repertorio musical del siglo XVIII.

Tras la Primera Guerra Mundial, en Cataluña comenzó a dejar de programarse a Wagner, señalando un cambio estético considerable. La balanza se inclinó hacia al ópera francesa, especialmente d'Indy o Massenet. En Madrid, sin embargo, permanecía en los programas de conciertos. Salazar se lamentaba en 1915 de su presencia en el panorama musical y “en nuestra música y en nuestra sangre”, precisamente porque en Alemania no había nadie que pudiera sucederle; la “música del porvenir” estaba en lo español y lo latino. El artículo de Salazar se convertía en un alegato nacionalista⁵⁷ que desdeñaba tanto el romanticismo germano como el italiano. La posición antigermana se confirmaba en el mismo año cuando señalaba “no han aportado nada esas construcciones colosales de allende del Rhin”⁵⁸.

La influencia de la música rusa y del ballet fomentó el rechazo del romanticismo alemán. Matilde Muñoz constataba esta postura mediante la exaltación « de la patria y el folclore », en la cual, y en ello desde una perspectiva contraria a Salazar, se rechazaba el « intento de regeneración con productos wagnerianos » a los que Matilde Muñoz

⁵³ Desde una perspectiva que no lo consideraría alemán.

⁵⁴ VILLAR, Rogelio: “Los músicos en la guerra”, *Lira Española*, 6 febrero de 1915.

⁵⁵ MUÑOZ, Matilde: “Futurismo”, *Lira Española*, 1 de diciembre de 1914.

⁵⁶ Tanto Collet como Jean-Aubry vieron la influencia de Wagner como positiva en los compositores de la Schola, pero rechazan a los postwagnerianos: Mahler y Strauss.

⁵⁷ SALAZAR, Adolfo: “Madrid musical. De pasada”, *Arte Musical*, 31 de agosto de 1915, pp. 3-4.

⁵⁸ Se buscaba un arte nuevo de “límites reducidos” a partir del comentario sobre *El Amor Brujo*.

SALAZAR, Adolfo: “Madrid musical. Crónica de la quincena”, *Arte Musical*, 1 de mayo de 1915, pp. 5-6.

situaba en el mismo estadio frente a la lección de los rusos: “tiene gracia que Rimsky Korsakov tenga que decirnos como se hace la música española [...] y que nosotros despreciemos la receta de Rimsky y nos vayamos a Wagner a Debussy y a Strauss[...]”. La condena de esta crítica del “arte serio y profundo que aburre mucho y que se tiende a despreciar la música popular en pro de éste”, no dejaba de contener un criterio propiamente romántico por su exaltación de a melodía belcantista como ejemplo de sencillez, y de la evocación pintoresca el paisaje en la música sinfónica a través de melodías populares⁵⁹.

Rafael Mitjana, en la misma línea, hablaba en 1918 de música pura pero toleraba la música “pictórica, verista, impresionista y filosófica”, aunque había que eliminar lo que el Romanticismo había impuesto: “música literaria, pintoresca y metafísica”⁶⁰.

Sobre la nueva música rusa apreciaba Salazar en 1920 lo siguiente: “las melenas de los músicos occidentales revolaban en el torbellino de su romanticismo y los teatros del zar de todas la rusias estaban dedicados a albergar las más afligranadas cadencias italianas, mientras un grupo de jóvenes músicos [...] concebían el audaz propósito de crear una música nueva capaz de triunfar sobre los depositismos alemanes e italianos[...]”⁶¹.

Falla coincidía con estas opiniones, según ha estudiado Michael Christoforidis. En el planteamiento de *La gloria de don Ramiro*, Enrique Larreta había escrito a Zuloaga para cometerle que ya estaba trabajando en el libreto para Falla y que pensaba en un estilo “entre Wagner y bailes rusos”, Falla respondió a Zuloaga: “nada de wagnerismos ni italianismos. Música natural, enérgica o misteriosa, según los casos, pero siempre nuestra”⁶².

La necesidad de una ópera nacional imponía el rechazo hacia el wagnerismo y el italianismo. En *Andrómeda*, en 1921, Salazar daba terminado lo que Wagner representaba, apreciando no obstante su música: “No nos interesan las tesis, ni nos gustan lo vaporosos fantasmas románticos, no queremos explicaciones para la *Divina Comedia*, ni para *El Quijote*, ni para la *Tetralogía* [...] para la fuerte belleza de su arte y su pura emoción humana”. Belleza y emoción iban unidas y Salazar reclamaba una emoción más humana, pero no afectada. “Venimos de Wagner y abominamos el wagnerismo”, afirmaba.

Desde esta base se analizaría la renovación musical en adelante. La modernidad no exenta de emoción pero sin el sentimentalismo y la afectación romántica. Cuando Salazar trataba en este ensayo de una belleza genuína no dejaba de tocar una connotación esencialista y nacionalista dependiente de raíces románticas, que se observa en uno de sus artículos de este año sobre *Carmen*:

Después de la música alemana cantada por artistas alemanes y el estilo alemán, una ópera francesa cantada por los artistas de la *ópera comique parisien* y en su propia salsa tradicional no

⁵⁹ MUÑOZ, Matilde: “Los caminos de la música española”, (I, II y III), *Harmonía*, núm. 1-2-3, diciembre 1917- marzo 1918.

⁶⁰ MITJANA, Rafael: *Mozart y la psicología sentimental*, Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el día 24 de marzo de 1918, Madrid Imp. de los Sucesores de Hernando.

⁶¹ El rechazo a Bellini, Verdi y a los italianos románticos estaba implícito en muchas de las críticas que postulaban cierto antirromanticismo: SALAZAR, Adolfo: “Rusia y la revolución musical”, *España*, núm. 251, 1920, p. 15.

⁶² en carta de Enrique Larreta a Zuloaga, Buenos Aires 31-7-1920. Y correspondencia Falla-Zuloaga, 15 de noviembre de 1920: CHRISTOFORIDIS, Michael: *Op. cit*, p. 25.

dejaría de ser motivo oportuno para entenderse en comparaciones, hacer algunas fáciles filosofías y citar a Nietzsche y a su bizetismo funambulesco [...]. Pero ni alemanes ni franceses ni españoles necesitan que se los convenza de que *Carmen* es una obra maestra [...]. En gracia ponderada, en medida, en discreción y equilibrio, diferente a la divina hojalatería wagneriana, con su impudor expresivo y lo excesivo de su locuacidad, es doblemente agradecida la discreta modestia de la expresión de las hondas tragedias [...]. La ocasión y el potencial filosófico presente está muy lejos ya de todo eso [Nietzsche]⁶³.

Por otra parte en estos primeros años veinte, la realidad poética de la que Salazar participaba no manifestaba abiertamente de ese rechazo a Wagner. Se ha de señalar que Gerardo Diego o Cansinos-Assens admiraban a Wagner a través de su influencia en Mallarmé⁶⁴, cuando criterios simbolistas pervivían aún en el ideario sobre el que se conformaba el Neoclasicismo.

En 1922 el panorama musical español estaba dividido entre los partidarios del siglo XIX y los que reaccionaban contra el Romanticismo y empezaban a fijarse en el “paraíso perdido del siglo XVIII, cuando la música carecía de metafísica”⁶⁵. Salazar constataba que la programación de óperas de Wagner en Madrid seguía siendo frecuente. La presencia del drama wagneriano en el Teatro Real, especialmente en los primeros años de la década, y el aplauso de algunos críticos externos al entorno vanguardista⁶⁶ contrastaban con las posturas críticas que lo rechazaban⁶⁷.

Bal y Gay explicaba en *Ronsel* que Wagner gustaba a la “masa”, y que no era posible ningún programa sin la “base Beethoven-Wagner”. Su artículo constataba que el rechazo a Wagner se hacía desde la apreciación de su música⁶⁸. Para Salazar Wagner era también la antítesis de lo intelectual propugnado en estos años. A pesar de ello en 1924 asomaba el rechazo a la idea de música pura como estandarte y el neoclasicismo como copia y cliché, como fórmula:

El nombre de Wagner conduce a la llamada música de programa que se ha erigido como rival de la música absoluta, conceptos que han petrificado de tal manera aun a personas inteligentes, que les ha impedido ver que si una de esas músicas es limitada y unilateral, la otra también lo es, y que la tiranía de un programa no es mayor, en todo caso que la de las repeticiones obligatorias, fórmulas de simetría y demás convenciones de la música pura o arquitectónica⁶⁹.

El antiwagnerismo pervivió en el debate musical de los años treinta, apelando en muchos casos a las mismas ideas sobre rechazo del sentimentalismo⁷⁰. En 1933 se conmemoraba el cincuentenario de Wagner y Carlos Bosch lo comentaba en *El*

⁶³ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. *Carmen* en el Real”, *El Sol*, 14 de enero de 1921. Ilustraciones del artículo de Vazquez Díaz. Salazar ataca en esta misma reseña el italianismo. A pesar de un manifiesto y explícito rechazo a Nietzsche, éste estuvo presente —como hemos visto— en muchas de las ideas de Adolfo Salazar, al igual que en las de otros intelectuales.

⁶⁴ CANSINOS ASSENS, Rafael: “Un interesante poema de Mallarmé”, *Cervantes*, Madrid, noviembre de 1919.

⁶⁵ SALAZAR, Adolfo: “Letter from Spain”, *The Chesterian*, núm. 20, vol. 3, enero de 1922, pp. 118-120.

⁶⁶ SALVATORE: *Diario de Cádiz*, 23 de agosto de 1924, ataca a los wagnerianos acérrimos, rechazando lo “hinchado” y lo “disgregado y divagaciones” del sinfonismo y de la ópera.

⁶⁷ GÓMEZ, Julio: “Orquesta Lasalle. Festival Wagner”, *El Liberal*, 6 de diciembre de 1921.

⁶⁸ BAL Y GAY, Jesús: “Ricardo Wagner”, *Ronsel*, núm. 1, 1924, p. 9.

⁶⁹ SALAZAR: “La vida musical, la estética musical de Ferruccio Busoni. La ur-musik”, *El Sol*, 26 de septiembre de 1924. Por otra parte se confirmaba la equiparación consciente de la música pura con el valor constructivo.

⁷⁰ SALAS VIU, Vicente: “Ideas sobre Wagner”, *Nueva España*, núm. 11, 1930, p. 12.

Imparcial señalando la novedad paradójica de que sorprendieran los conciertos que incorporaban a Wagner y Beethoven⁷¹. La realidad musical confirmaba la necesidad de revitalizar cierto romanticismo y eludir los estereotipos sobre música pura. La revista Cruz y raya publicó un extenso artículo de Falla sobre el compositor⁷². Jesús Bal y Gay lo interpretó por una parte como síntesis del credo estético de Falla, valorando lo que él censuraba en Wagner como lo que él mismo rehazaba en el arte, tanto lo que era motivo de alabanza como lo que le servía de base a su creación. Falla comentaba que la música de Wagner no tuvo vigencia posterior, al ubicarse en “aquel gran carnaval que fue el siglo XIX”. Criticaba su vanidad, por el empleo de la melodía infinita y la “disolución de los límites tonales”⁷³. Ello se debía a la conciencia de superación del romanticismo en el pensamiento musical y la necesidad de un nuevo romanticismo, diferente, sobre lo que volveremos en relación al neoclasicismo. Mantecón también escribía sobre ello en *La Voz*:

La historia es un incesante ir y volver, aquel oscilar del péndulo de que habló Hegel. Acepto la posibilidad de que en alguna forma más o menos encubierta se reproduzcan fenómenos históricos, pero dudo que el drama lírico vuelva a recabar en la misma medida las formas que defendió Wagner [...], por el momento no parece probable. Esta mirada insistente que actualmente los compositores lanzan al siglo XVIII, por unas formas objetivamente musicales, no lo acredita al menos. [...] La música ha perdido densidad, no intensidad, y quiere volar, ser espiral de humo en las conciencias [...] intencionalmente, lo que Nietzsche reclamaba⁷⁴.

2.2. El rechazo a los postrománticos: de Strauss a Schoenberg

El aspecto antirromántico que en principio caracterizaría el discurso neoclasicista fue en muchos casos un rechazo a los compositores postrománticos que representaban los nuevos caminos de la música alemana, debido al contexto cultural tras la Primera Guerra Mundial.

Strauss fue uno de los compositores más denostados. Salazar consideraba que Strauss “está sustentado sobre un mediano material ideológico”⁷⁵ precisamente aludiendo al contexto sociopolítico. En general se percibe un rechazo de Strauss en las críticas de Salazar, que hablaba del “brutal realismo sensacionalista de Strauss” y se declaraba “contra el banal verismo italiano [...] estamos seguros de que la música sea un lenguaje para expresar misticismo? Demasiado bella, sin eso, ya tiene bastante con expresarse a sí misma”. Implícita estaba, en el rechazo a lo romántico, la necesidad de la música con valor objetivo y autónomo y de la música pura⁷⁶. Influían la relación con Italia y las ideas de Casella.

⁷¹ BOSCH, Carlos: “Vida musical. Concierto de la Sinfónica en el Monumental”, *El Imparcial*, 5 de marzo de 1933. “Pura música aunque no puede ser calificada estrictamente como música pura”. También se refiere a Beethoven.

⁷² FALLA, Manuel de: “Wagner en el cincuentenario de su muerte”, *Cruz y Raya*, Madrid, septiembre de 1933.

⁷³ BAL Y GAY, Jesús: “Wagner visto a través de Falla”, *El Universal*, México, 20 de febrero de 1947.

⁷⁴ JUAN DEL BREZO: “El cincuentenario de la muerte de Wagner”, *La Voz*, 13 de febrero de 1933.

⁷⁵ SALAZAR, Adolfo: “Madrid musical. De pasada”, *Arte musical*, 31 de agosto de 1915. pp. 3-4

⁷⁶ SALAZAR, Adolfo: “Schoenberg en la Sociedad filarmónica, Scriabin en la Orquesta Sinfónica”, *Harmonía*, abril de 1920, p. 6.

En 1920 se ofreció la *Sinfonía Alpina* por Pérez Casas y la Orquesta Filarmónica. Mantecón titulaba su crítica “Strauss y el romanticismo”⁷⁷. La perspectiva desde la que hablaba el crítico estaba notablemente imbuida de los planteamientos de Vincent d’Indy sobre la música romántica:

Todos los músicos románticos son imperfectos por su desdén y desconocimiento de los procedimientos musicales, la música, a partir de Mozart, decae [...] en la trayectoria que va desde Beethoven a Strauss, la música se aparta de la música [...], orquestación gruesa [...], desgarrados tonos del metal [...] al que parecen tan aficionados los alemanes a partir de Wagner [...], recargado contrapunto que impide claridad.

Strauss y los románticos eran el antagonismo de los rusos como Rimsky Korsakov y los franceses y al frente Debussy, por su finura orquestal⁷⁸. Mantecón definía la antítesis clasicismo-romanticismo contraponiendo la claridad y perfección de Poussin a la afectación de Delacroix. El paralelismo con las artes plásticas se hacía desde una recurrencia común a los teóricos del novecentismo como d’Ors, imbuidos del ambiente francés de finales de siglo XIX.

Las posiciones más o menos renovadoras como las aquí reseñadas contrastaban con un panorama real en el que Strauss gozaba de éxito, interpretándose sus obras con asiduidad en los años veinte: *Till Tugenspiegel*, *Salomé* o *Muerte y transfiguración*. No obstante Matilde Muñoz rechazó en *El Imparcial* la “vulgaridad” de Strauss, pero lo hacía desde una posición conservadora que situaba a Strauss como “moderno” y decadente a la vez, aunque afín a un romanticismo marchito⁷⁹.

En *Andrómeda*, en 1921, Salazar hablaba precisamente de *Salomé* como ejemplo de música afectada y dramática, y de Strauss como sinfonizador y representante del “antimusicalismo alemán”. Corroboraba en su ensayo que la presencia de los compositores alemanes posrománticos en escenarios madrileños era importante, si bien para él eran la plasmación de una “música antimusical”, contrapuesta a “la música musical que se cultiva en países más soleados”, contraponiendo así una estética intelectualista, de sentimientos o ideas, a una estética sensualista.

Vemos aquí aún latente la contraposición entre romanticismo e impresionismo aún latente y el rechazo del intelectualismo entendido en este caso como música programática, romántica, un intelectualismo de ideas vacías, mientras que más adelante el término no tendrá esa connotación peyorativa en la síntesis entre sensualidad e intelectualidad propugnada por el neoclasicismo.

Asimismo se ha de puntualizar que Strauss no fue rechazado unánimemente ni si quiera desde aquellas voces más avanzadas⁸⁰. La valoración de su humorismo, especialmente en *Der Rosenkavalier*, lo situó en un plano de modernidad muchas veces

⁷⁷ JUAN DEL BREZO: “Strauss y el romanticismo. La *Revoltosa*”, *La Voz*, 2 de diciembre de 1920.

⁷⁸ Mantecón critica la orquestación “romántica” de obras barrocas y clásicas como *Menuet*, *Músete*, y *Tambourin* de Rameau o la obertura de *Alceste* de Gluck, que se presentan con la Orquesta Filarmónica en los conciertos de febrero de 1916, orquestadas por Weintgartner y Mottl.

⁷⁹ MUÑOZ, Matilde: “Teatro Real. *Salomé*, *El Secreto de Susana*”, *El Imparcial*, 20 de enero de 1920.

⁸⁰ “Mientras que Strauss asombraba universalmente por todo el ámbito de España, Madrid se puso desde el primer instante a favor de Falla, y con él, de Debussy, de Ravel, del resto de los músicos de Francia y de Rusia”. SALAZAR, Adolfo: “Generación y promoción. La promoción de la República”, *La música actual en Europa y sus problemas...*, p. 144.

equiparable a la ironía y el humorismo –antirrománticos y antigermanos⁸¹– de *El Retablo*, *Sinfonietta* de Halffter o la música de Mozart⁸².

Brahms era considerado en 1920 como la representación del arte más alemán. Recogía la tradición formal de Beethoven y representaba el arte consciente y de “cantidades” de Alemania: “el arte es más y es menos [...], no está en las cantidades [...]. La fina sensibilidad del pueblo griego va prendida en el halda con una tanagra que danza, y sin embargo la colosal Alemania del monumento a la naciones no logra despertar nuestra sensibilidad, a pesar de sus abultados y teutónicos senos”⁸³.

En general Mantecón manifestó un rechazo constante hacia la música de los posrománticos, considerándola siempre aparatosa, afectada, vulgar⁸⁴. El criterio era común a críticos baluartes de lo nuevo como Salazar y su pervivencia en los años veinte no impidió que el cambio de miras en los treinta y la visión del romanticismo como valor positivo revitalizara la figura de Brahms⁸⁵.

En el caso de Falla, dentro de su idea del romanticismo, lo más opuesto a sus ideales estéticos era Brahms. La actitud de Falla fue siempre de lucha constante frente a los valores del romanticismo del entorno alemán, aunque reconoció siempre su admiración por algunos compositores alemanes, como Schumann, Weber, Beethoven, Wagner, Mendelssohn.

El rechazo de Brahms se observa en la correspondencia con Salazar tras la publicación de su libro *El Siglo Romántico*⁸⁶, dependiente de la influencia de Francia, especialmente d’Indy o Saint-Saëns:

Timbre de alarma: su reciente entusiasmo por Brahms me ha dejado estupefacto, *Retour a Brahms!!!* pues lo único que nos faltaba! música llena de vanidad, como su autor, y con largas barbas, como su autor también. Claro está que la música con largas barbas infunde gran respeto [...] Hay momentos en que uno “respira con satisfacción al oírlo”, pero desgraciadamente, surge de pronto algo (divagación tonal, artificio melódico, formulas de *profondeur*, etc, etc. que no sólo le cortan a uno la respiración iniciada, sino que (y esto es lo peor), le desentienden a uno en absoluto de lo que está oyendo⁸⁷.

Salazar aclaraba su postura en *La música actual en Europa y sus problemas*⁸⁸: Brahms había tenido una primera reacción basada en la forma, pero desde el espíritu tradicional alemán, lo que llevo a una expresión formularia que no dejaba de ser romántica: “cultivando más la perfección de la forma que la intensidad de la idea [...], reacción formalista que tuvo varias repercusiones: wagnerismo aunque con apariencia de recuperar las formas puras, como Bruckner en Viena y César Franck.” Ese formalismo

⁸¹ Las críticas señalaban que el humorismo de Strauss lo alejaba del Romanticismo y de Alemania, lo que constata por otra parte que este rasgo se valoraba como aspecto típicamente francés. Mantecón, sobre *El Burgués Gentilhombre*, comentaba que “un sentimiento del siglo XVIII francés a través de un temperamento teutón es poco comprensible: JUAN DEL BREZO: “Orquesta Filarmónica. Strauss”, *La Voz*, 28 de enero de 1922.

⁸² DONCEL, Josep: “Divagacions a l’entorn d’uns i altres”, *Vibracions*, octubre de 1929, pp. 6-7. ARCINIEGA, Álvaro: “El humor en la música de Strauss”, *España*, núm. 406, año 2, pp. 60-61.

⁸³ JUAN DEL BREZO: “Segundo recital de Friedman. Beethoven. Brahms”, *La Voz*, 28 de octubre de 1920.

⁸⁴ PRIETO, Laura: *Op. cit.*, p. 56.

⁸⁵ JUAN DEL BREZO: “Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 13 de abril de 1933.

⁸⁶ Carta de Falla a Salazar, 5 de febrero de 1928, AMF.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ SALAZAR, Adolfo: *Op. cit.*, pp. 12-13 y ss.

alemán romántico era el que rechazaban los defensores de lo nuevo desde una nueva concepción de la forma que aquí hemos explicado.

Como hemos visto en algunos textos, Mahler, Bruckner y César Franck fueron rechazados por su adscripción a los valores negativos del romanticismo. Especialmente Mahler y Bruckner dejaron de programarse en las principales orquestas desde entrados los años veinte. Bruckner era rechazado como la antítesis de la verdadera búsqueda formal y constructiva⁸⁹.

Schumann y Mendelssohn eran también denostados como representación del romanticismo más sentimental. Pero interesa detenerse en César Franck como ejemplo del cambio que se produjo tras la guerra: mientras que en 1917 era destacado como ejemplo de gusto francés “neoclásico”⁹⁰, la perspectiva adquirida en los años veinte le situaría entre los románticos opuestos al clasicismo moderno, muy diferente del neoclasicismo de finales del XIX⁹¹.

Ya hemos analizado anteriormente el papel otorgado a Schoenberg en relación al discurso neoclasicista stravinskyano. Stravinsky rechazó la música de Schoenberg, no sin valorar su calidad técnica y la licencia de su nuevo lenguaje como una propuesta lícita. De alguna manera esta era la visión de los críticos españoles⁹². La influencia de Francia y los resultados de la Guerra impusieron el rechazo al mundo posromántico y atonal de Schoenberg frente a la objetividad y tonalidad de la órbita ruso-francesa. Para Salazar la música de Schoenberg es referida como símbolo de lo complejo, incomprendido, hasta bien entrada la década, entre 1924-1926⁹³.

La primera obra de Schoenberg presentada en Madrid fue el *Cuarteto en re menor*, op. 7. Su presentación tuvo lugar en 1920, dentro de los ciclos de la Sociedad Filarmónica y Salazar admitía entonces que “Schoenberg y Scriabin escribieran según sus ideas y su inspiración”. Pero eran opuestos a esa estética mediterránea y latina que había pregonado en otras críticas, eran paradigmas de la música filosófica en un sentido despectivo. Ambos eran románticos, aunque su técnica fuese más avanzada, y de “una categoría ideológica y valor estético” opuestos a los nuestros⁹⁴.

El público rechazaba la música de Schoenberg como “ultramoderna” de la misma forma que podía rechazar a Stravinsky o a otros compositores nuevos. Para Salazar había, lógicamente, distinciones entre el eje de compositores nuevos asociados a lo francés, lo nuevo, y los románticos y posrománticos asociados a lo alemán, antiguo:

⁸⁹ Con motivo del primer centenario de Anton Bruckner: SALAZAR: “Folletones de *El Sol*, En el centenario de Anton Bruckner”, *El Sol*, 18 de septiembre de 1924.

⁹⁰ V.: “De música, Orquesta Filarmónica” *España*, núm. 142, 1917, p. 12.

⁹¹ Del que Schumann también era ejemplo. MUÑOZ, Matilde: “De Música, Orquesta Filarmónica.”, *España*, núm. 139, 1917, p. 10. (Sobre la *Primera sinfonía* en si bemol)

⁹² Ya en 1915 Salazar segregaba a Schoenberg de Bruckner, Mahler, Strauss y Reger, “que no concebían sin el pasado el porvenir”, y lo situaba en la nueva música. SALAZAR, “Músicos revolucionarios modernos”...

⁹³ Con todo, se ha de recordar la influencia del *Pierrot Lunaire* en Falla en compositores españoles.

⁹⁴ SALAZAR, Adolfo: “Schoenberg en la Sociedad Filarmónica, Scriabin en la Orquesta Sinfónica” *Harmonía*, abril de 1920, p. 6.

Para el público frívolo nada más cómodo que incluir a todos –rusos, austriacos, húngaros y franceses-. En un mismo casillero, ultramodernistas [...] nada más falso... mientras que algunos músicos, rusos o franceses, se proponían una total renovación del concepto y del medio musical, Schoenberg y Scriabin simplemente unos músicos que proponen un grado más avanzado de evolución en el sistema histórico⁹⁵.

En octubre de 1921 se presentó *Noche Transfigurada*. La longitud, la vaguedad tonal, la densidad de orquestación, eran los rasgos adscritos por la crítica a ese romanticismo “más avanzado”⁹⁶. Mantecón se refería a la obra como ejemplo de lo romántico, pesado, “negro”, de largos desarrollos y densa orquestación, hablaba de “barroco” con un sentido peyorativo muy distinto al teórico de recuperación de la tradición musical del barroco como clásica⁹⁷. Hubo también comentarios positivos a dicha obra por parte de los críticos más afines a la obra de Wagner⁹⁸.

La superioridad de un neoclasicismo aliadófilo impidió el conocimiento de la obra de Schoenberg a lo largo de los años veinte, como reconocía el propio Bal y Gay al tratar el arte nuevo en 1924. Junto a Ravel, Strawinsky y Falla, el crítico echaba de menos el conocimiento de la obra de Schoenberg⁹⁹.

No obstante la música de Schoenberg era reconocida entre la música digna de valorarse por su modernidad, a pesar de adscribirse al romanticismo, y como tal era tratada desde los más adeptos al neoclasicismo. Ya en 1925 Salazar elogiaba la presencia del compositor en la Associació de Musica da Camera de Barcelona¹⁰⁰.

A finales de la década de los años veinte se reconocía lo valioso de su sistema dodecafónico como propuesta de novedad frente al anquilosamiento de un Strauss¹⁰¹. Salazar se refería al expresionismo como estética del postromanticismo, y aunque “El expresionismo no fue nunca disolvente”, sino constructivo, este valor clásico –la construcción- no estaba presente en un “terrible mortero donde se muelen todas las fórmulas”¹⁰².

Prevalecían sin embargo en la crítica los valores latinos a través de la recepción de los nuevos músicos italianos, con “orientaciones clásicas de raíces raciales”¹⁰³, frente al romanticismo alemán, el impresionismo y el verismo italiano, como en el inicio de la década.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ SALAZAR, Adolfo: “Schoenberg. *Noche transfigurada*. La Filarmónica”, *El Sol*, 22 de octubre de 1921.

⁹⁷ JUAN DE BREZO: “La Filarmónica”, *La Voz*, 22 de octubre de 1921.

⁹⁸ ARREGUI, Vicente: “Orquesta Filarmónica”, *El Debate*, 22 de octubre de 1921.

⁹⁹ BAL Y GAY, Jesús: “Crisol, música, trilátero”, *Ronsel*, núm. 2, mayo de 1924, pp. 17-18.

¹⁰⁰ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. La semicultura y las sociedades musicales. Un buen ejemplo catalán”, *El Sol*, 19 de agosto de 1925.

¹⁰¹ SALAZAR, Adolfo: “Opera y conciertos. Della nuova coscienza musicales italiana” *Musica, Ilustración Iberoamericana*, núm. 3, marzo de 1929.

¹⁰² La asociación del expresionismo a lo romántico y postromántico, a lo germano, y su contraposición a lo clásico-latino son valores que había destacado Eugenio d’Ors en sus escritos. Ya Busoni había rehusado el termino neoexpresionismo. Y la contraposición expresionismo-goticismo-germanismo frente a impresionismo-clasicismo-francés era constante en la retórica neoclasicista francesa. SALAZAR, Adolfo: *Sinfonía y Ballet...*, pp. 181-229.

¹⁰³ “En el panorama musical presente no será fácil hallar una obra menos asequible y menos agradable que la de Schoenberg, que nos parece más rebelde, y por tanto, más avanzado rechazar, cuando se tiene la fortuna de hallar moderno a Mozart”. ESPINOS, Víctor: “Los conciertos, la Sociedad Filarmónica”, *La Época*, 2 de noviembre de 1927.

2.3. Clasicismo y romanticismo, categorías complementarias: Beethoven, Chopin, Liszt, Grieg.

Falla afirmaba en 1916, refiriéndose a Beethoven: “sus procedimientos puramente musicales no pueden aplicarse de un modo general a la música que escriban los compositores de otras razas sin detrimento de su carácter individual y nacional”¹⁰⁴. Beethoven había sido situado junto a Wagner como ejemplo del más recalcitrante romanticismo germano en muchas de las críticas que exaltaban la latinidad y lo clásico. Esto ocurría especialmente en el comienzo de los años veinte, más por influencia del Impresionismo que del Neoclasicismo, que se estaba gestando en ese momento. El final de los años veinte supondría, sin embargo, con el aniversario del compositor, la revalorización de la figura de Beethoven en paralelo a una serie de consideraciones que reflejaban la discusión situada en la escurridiza frontera entre lo clásico y lo romántico.

La interpretación de la *Sexta Sinfonía* por la Orquesta Filarmónica de Madrid en 1921 provocó ese primer rechazo, también del público al que se había mostrado ya el predominio de las obras francesas modernas:

Ya no basta esa musa que ha dado en llamarse patética y que se encierra en unas formas harto demasiado convencionales, servidas por una técnica armónica instrumental que palidece y se descolora ante los incesantes progresos de la música moderna [...]. Unos cuantos años de incesante audición de música moderna han desvalorizado la vieja estética y técnica¹⁰⁵.

La influencia del impresionismo y la incipiente valoración del clasicismo llevaban a desdeñar el largo desarrollo temático de *la Pastoral* y la densidad de la orquesta: “¡Qué lejos de nuestra sensibilidad la pastoral de Beethoven! Qué cansancio ese minucioso desarrollo temático a través de una orquesta que muy rara vez logra entusiasmarlos con sus calidades y combinaciones. Hace falta en el espectador un esfuerzo muy grande para poderse substraer al ambiente sonoro moderno”¹⁰⁶.

En 1924, Salazar constataba el gusto del público mayoritario por los compositores postrománticos como Strauss y afirmaba que ese mismo público desdeñaba a Beethoven, por ser demasiado “clásico”. Y anticipaba, con gran visión de futuro, que, igual que en aquel momento Mozart y Scarlatti eran revalorizados por los nuevos músicos¹⁰⁷, llegaría el día en que Beethoven lo sería como músico para pequeñas audiencias, pues su música de cámara se escuchaba ya en auditorios privados¹⁰⁸. Se estaba constatando el neoclasicismo como moda pasajera o camino a otra serie de aspiraciones mientras en cualquier caso la discusión sobre lo clásico era constante.

Arconada planteaba en 1926 las mismas paradojas: una reflexión subyacente sobre el concepto de lo clásico implicaba considerar a Beethoven una figura alusiva, de permanencia, de superioridad, una figura clásica cuya desestimación en los últimos

¹⁰⁴ FALLA, Manuel de: *Introducción al estudio de la música...*, pp. 4-6.

¹⁰⁵ JUAN DEL BREZO: “La Filarmónica”, *La Voz*, 22 de octubre de 1921.

¹⁰⁶ A esta obra precedían *Ma mere l'oye* y *Marche Joyeuse*, de Chabrier. JUAN DEL BREZO: “Último concierto de la Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 22 de abril de 1921.

¹⁰⁷ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. La evolución del gusto popular. Los conciertos de Arbós. Sainz de la Maza”, *El Sol*, 4 de enero de 1924.

¹⁰⁸ Realmente los cuartetos de Beethoven se escuchaban desde principios de siglo. SALAZAR: “La musique en Europe au debut du Xxe siècle. La musique espagnole” *Les nouvelles musicales*, núm. 27, año 2, diciembre de 1934-enero 1935, pp. 10-11.

años dependía de modas y sentimientos pasajeros. Era necesario equilibrar esa moda [neoclasicista] y buscar valores basados en el equilibrio:

De otro modo, esa música romántica cuya desestimación es hoy absoluta, carecería de toda afirmación valoral. Y sería injusta esa continua eventualidad del arte pasado [...]. Cualquiera que sea la cordialidad o la aversión con que el sentido auditivo de nuestra época perciba la música de Beethoven, siempre ésta tendrá un valor de permanencia, de superioridad¹⁰⁹.

Bal y Gay proclamaba la muerte “del corazón” de Beethoven, “con su técnica limitada y su sentimiento sin límites!” contraponiéndolo al arte intelectual de Ravel o de Schoenberg¹¹⁰. En este texto las referencias a Nietzsche y a Ortega marcaban su reflexión sobre el romanticismo, la emoción en el genio creador y la humanidad exaltada de Beethoven. Sin embargo, constataba que estaba surgiendo la necesidad de un arte en el que la parte humana adquiriera más importancia, “un valor conveniente que dé a la obra musical un aire menos frío”.

El centenario de la muerte de Beethoven en 1927 suscitó gran número de artículos que, por un lado, corroboraban la presencia constante de la obra del compositor en los repertorios de orquestas y grupos de cámara¹¹¹ y, por otro lado, daban fe de la diversidad de opiniones sobre su obra y una sin embargo común evolución en la consideración del pasado musical reciente y su problemática.

La publicación barcelonesa de índole vanguardista *Vibracions* dedicó el número de mayo-agosto a Beethoven, criticando las corrientes modernas que habían intentado quitarlo de los programas de concierto y denostarlo. Algunas voces celebraban el conocimiento de Beethoven como proclamación de una nueva “música pura”: “el desdén y la frialdad que nuestros ancestros mostraron hacia la escucha de la música pura se ha convertido felizmente en un ferviente culto del arte [...] a través de la frecuencia de buenos conciertos como consecuencia del conocimiento de las 9 obras sinfónicas”¹¹².

En Madrid *La Voz* citaba opiniones de personalidades musicales relevantes, entre ellas la de Falla, que publicaba a su vez un texto en el que los rasgos de la linealidad, la pureza rítmica y tonal, eran rasgos destacados en Beethoven¹¹³. Dicho artículo se publicaba primero en *Vossische Zeitung* y después en *La Noche*. Beethoven era para Falla el ejemplo de música social sin ser social, basada en el anhelo de pureza rítmico-tonal-melódica, y nacionalista desde lo germánico, lo cual debía servir de ejemplo para que los latinos reflejaran la raza en la música¹¹⁴. Pahíssa describía a Beethoven como “el último gran músico que se expresó en lenguaje musical arcaico [...] su concepción pura

¹⁰⁹ Sobre Beethoven en ARCONADA, C.M.: *En torno a Debussy...* p. 120 y ss.

¹¹⁰ BAL Y GAY, Jesús: “Beethoven en 1927”, *El Pueblo Gallego*, 29 de marzo de 1927.

¹¹¹ *Fruicions*, número de abril de 1927, dedicado a Beethoven. Conciertos con la Orquesta Pau Casals en los que se mezclaba repertorio wagneriano con obras de Bach, Mozart y Beethoven. Y Homenaje en el Ateneo de Granada: “En el Ateneo, homenaje a Beethoven”, *La Publicidad*, Granada, 6 de abril de 1927.

¹¹² LAMAÑA, Luis: *Barcelona filarmónica*, Barcelona 1927, p. 140.

¹¹³ Se reseñaba el pensamiento de Falla en *El Heraldo de Madrid* el 7 de abril de 1927 en torno a una polémica de Falla con el articulista Ezequiel Endériz: “El maestro Falla y Beethoven. Un telegrama del compositor y una apostilla nuestra”, respondiendo a ENDÉRIZ, Ezequiel: “Entre genios. Falla cree, y afirma que Beethoven fue el peor de los músicos”, *El Heraldo de Madrid*, 6 de abril de 1927. Probablemente se produjo una malinterpretación de las palabras de Falla.

¹¹⁴ Artículo en *La Noche*, 26 de marzo de 1927, CHRISTOFORIDIS: *Aspects of...*, p. 32.

es tan grande, tan alta y tan universal [...] que posteriormente no ha podido ser igualada”¹¹⁵.

Salazar situaba en 1928 a Beethoven en la frontera entre el Clasicismo y el romanticismo, junto con Goya, del cual también se cumplía el centenario ¹¹⁶: Beethoven se había enfrentado a esa frontera desde un enfoque formalista que Salazar denominaba “pseudoclásico”, y explícitamente “no neoclásico”, prefiriendo eludir el uso del término. Por una parte el clasicismo quedaba como categoría que no tenía que ver con una época determinada, ni entraba en conflicto con el romanticismo beethoveniano, frente a sus opiniones tempranas, hacia 1920.

El mismo Stravinsky ensalzaba a Beethoven en *Crónicas de mi vida*:

Su verdadera grandeza reside no en la naturaleza de sus ideas, sino en la alta calidad de su sustancia sonora. Es el momento de hacer triunfar este punto de vista liberando a Beethoven del monopolio injustificable que se han adjudicado «los intelectuales», entregándolo a los que no buscan en la música otra cosa que música. Pero, por otra parte, es también tiempo —y quizá más urgente aún— de protegerle contra la estupidez y bellaquería de los tontos que, burlándose, se divierten denigrándole, creyendo estar muy al día. ¡Tened cuidado! Un día pasa pronto.

Para Stravinsky el valor constructivo y el trabajo instrumental de Beethoven eran admirables.

Evidentemente, al lado de la orquestación frondosa de un Wagner, con sus obras abundantes, la instrumentación de Beethoven podrá parecer incolora. Podrá producir una impresión semejante al lado del fogoso y radiante Mozart. Es que la música de Beethoven, estrechamente vinculada a su lenguaje instrumental, ha encontrado en la sobriedad de este último su expresión más exacta y más perfecta. Carecerá de perspicacia quien vea en ella pobreza. La sobriedad auténtica es la cosa más rara y más difícil de conseguir¹¹⁷.

La publicación de este ensayo de Stravinsky en España, unida a la recuperación de la obra de Beethoven, provocó la comparación entre ambos compositores. Salas Viu veía en Beethoven, siguiendo las ideas del propio Stravinsky, uno de los compositores representativos del *arte por el arte*, de la estricta materia sonora, en tanto ello implicaba la perfecta adecuación entre materia y espíritu y no —de nuevo— la pureza como moda sin sustancia. En este punto Salas Viu rechazaba la ausencia de ideas que Stravinsky veía en Beethoven¹¹⁸.

Otro compositor que se convirtió en estos años en referente de la música pura fue Chopin. Influyó en ello la importancia que se dio a su obra en Francia como ejemplo de música pura, antirromántica. Falla, recogiendo estas ideas, consideraba a Chopin como uno de los compositores pioneros del progreso musical y reconocía en sus enseñanzas admirables “algo del espíritu de la música actual”¹¹⁹.

¹¹⁵ JUAN DEL BREZO: “La sinfónica conmemora la muerte de Beethoven interpretando la Sinfonía en do y la Sinfonía en re”, *La Voz*, 9 de marzo 1927. Y JUAN DEL BREZO: “En el centenario de la muerte de Beethoven”, *La Voz*, 25 de marzo de 1927.

¹¹⁶ SALAZAR, Adolfo: “La música española en tiempos de Goya, nacionalismo y casticismo en la música española del siglo XVIII y comienzos del XIX” *Revista de Occidente*, diciembre de 1928.

¹¹⁷ STRAVINSKY...*Crónicas*, tomo II, p. 57.

¹¹⁸ SALAS VIU, Vicente: “La Materia sonora, Beethoven y Stravinsky”, *Cruz y Raya*, núm. 39, junio de 1936, pp. 43-64.

¹¹⁹ FALLA: *Introducción a la música nueva*...pp. 40.

Salazar, por su parte, en 1923, cuando ya se había empezado a hablar de Neoclasicismo, situaba a Chopin en el comienzo de la época moderna. Aunque era un compositor romántico, “es a la vez el clásico de su momento, entendiendo clásico ahora como la cristalización de un periodo del arte, modelo perfecto y acabado de él, y el descubridor de un continente nuevo”¹²⁰:

Chopin realiza de la manera maravillosa que es privilegio suyo ese armonioso equilibrio entre forma y sentido, vinculados por una expresión perfecta, huyendo de los modelos tradicionales en su tiempo, a la vez que se busca por otros cambios más internos. Nadie en este sentido está a la vez más lejos y más cerca de Mozart que él. Nadie comparable a Mozart, sino Chopin, en su pureza estrictamente musical, en perfección de línea, en exquisita distinción de sentimiento, en supremo sentido de perfil melódico, y al mismo tiempo, nada más lejos de aquél en los procedimientos de que se vale para expresarse. Por esto precisamente linda Chopin con la época contemporánea. Si devolvió a la música ese aire prístino y transparente, esa virtud netamente sonora que la música perdió desde Mozart, abre por contraste, el portillo a un género nuevo, que después de Chopin, iba a convertirse en lo más bello de la música. Me refiero a la “música poética”, que por antinomia mal planteada se opone comúnmente a la llamada música pura. Chopin realiza el milagro de la música pura y poética en un solo cuerpo y con un alma única: milagro que Claudio Debussy iba a convertir en suceso consuelo y que anunciado ya en el siglo XVIII establece esa cadena especialísima que para algunos constituye el perfume, la luz, la diadema de estrellas de la música: los clavecinistas, Mozart, Chopin, Debussy¹²¹.

Esa primera recuperación de lo clásico, del siglo XVIII, por Debussy, y ese sentido de pureza eran anunciados por Chopin, compositor que en este sentido se podía equiparar a Mozart, y como él, adquiriría una visión sumamente moderna y adelantada a su siglo romántico¹²². Era clásico precisamente por su adecuación perfectamente equilibrada entre forma y contenido, y el valor del citado “perfil”.

Salazar seguía en este sentido a Falla: Chopin demostraba esa posibilidad de la expresión y la forma en la obra de arte, la obra musical perfecta formalmente pero nunca exenta de expresión y belleza: “El gusto de Chopin por la melodía italiana, lo cual le permitió libertarse del lastre sentimental que sujetaba el calcañar de los germanos había encontrado el camino señalado por los hitos gloriosos de Couperin, de Scarlatti y de Mozart. El portento de cristalizar en una forma pura y libre un hondo sentimiento”. Ese era el nuevo camino del arte, y Debussy era “el último clásico”, “el clásico de los tiempos presentes”. Salazar asociaba a lo francés a Chopin, como genio semipolaco y semifrancés, y lo comparaba a Couperin, de la misma forma que a Debussy.

Falla confirmaba la valoración de Salazar: “Chopin es para mí uno de los raros compositores cuya obra nos ofrece de manera casi continua un puro sustrato musical”¹²³. Y lo relacionaba también con Debussy: “Mi afirmación reposa sobre dos valores distintos, aunque íntimamente ligados, de la música de Claude Debussy: el de la

¹²⁰ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Chopin, clásico, romántico y moderno. Un recital de obras de Chopin, por Rubinstein” *El Sol*, 10 de abril de 1923.

¹²¹ Recital de Chopin por Rubinstein: *Sonata en si menor*, nocturnos, preludios y danzas: *Ibidem*.

¹²² Esa asociación de Mozart y Chopin al impresionismo estaba también en algún crítico conservador como Bosch. Lo decorativo, común a Chopin y Mozart, Bosch lo ve como un aspecto que “estiliza”. BOSCH: *Nuestro paisaje espiritual...*, p. 43.

¹²³ Falla resalta como cualidad esencial la “pureza” en la música de Chopin, “puro sustrato musical”. FALLA, Manuel de: “Chopin et les musiciens d’aujourd’hui”, *Bravo*, junio de 1932, p. 25.

creación pura, en tanto que obra de arte, y el que funda la verdad pura, en tanto que ciencia. Es por esto que la música del autor de *Pelleas et Mellisande* es profunda”¹²⁴. Pero ello no venía a ser sino una confirmación de la adscripción de Debussy a la estética romántica a través del clasicismo aprendido en Chopin, algo que confirmaba Carlos Bosch más adelante¹²⁵.

Mientras que Chopin había iniciado ese camino hacia la música pura y la autonomía musical, Franz Liszt se acercaba aún más a su realización siguiendo el sentido abstracto del concepto como pureza y claridad¹²⁶. En su comentario sobre la obra del húngaro en 1921, Mantecón comparaba la claridad de Liszt con las características del clasicismo aludiendo a la obra de Bach, en paralelo con los valores clásicos. Esos valores eran meramente formales, pues el espíritu determinaba el romanticismo del compositor. El argumento era en cierto modo similar al esgrimido para Chopin por el mismo crítico y Salazar:

Liszt busca apoyo en la tradición clásica [...]. Ciertamente que Liszt no se aparta y rompe en absoluto con la tradicional forma clásica [...]. El tema es una cosa orgánica que sirve a las intenciones tonales, a las exigencias contrapuntísticas. [...] Las obras de Bach están escritas sin indicaciones de matiz. Lo que le interesaba era un buen tema para hacer contrapunto y levantar un edificio sólido de maciza y regular construcción. Los valores emocionales de clásico no están presentes en la obra; su atención se ve solicitada por otras exigencias más universales, al margen de su propia personalidad. No así el romántico, que es, él mismo, el que en primer plano se proyecta, por pensar que sus odios y amores son la síntesis de todas las alegrías y dolores humanos en él agudizados. [...] El manantial, límpido y frígido, no se para en contemplar las flores de la pradera, en enturbiarse en el torcido meandro para hacer de espejo; va por seguro cauce a romper su transparente linfa contra las rocas de la cascada, para morir más tarde, tranquilamente en el mar. El clásico se pierde en su obra, hay como una especie de renunciamiento de sí propio, mientras que la sombra del Romántico vaga constantemente atormentada en ella¹²⁷.

Mantecón explicaba el estilo clasicista centrándose en los aspectos de objetividad contraria al subjetivismo romántico, y en los aspectos de pureza y claridad contrarios a lo Barroco, valores que entonces estaban en auge. Por otra parte lo clásico implicaba siempre un valor constructivo asociado a lo formal que estaba en Bach y estaba en Liszt a pesar de su pertenencia a otros ámbitos estéticos.

La inclusión de Grieg en definiciones propias del Neoclasicismo no fue en absoluto generalizada. Si bien Salazar destacó la claridad y expresividad de su música en 1920 pero sin “gemüt” (ánimo, alma)¹²⁸, estas apreciaciones eran resultado, además de su inclusión en un concierto junto a Debussy y Ravel, que en esta fecha eran descritos como clasicistas, de la influencia del pensamiento estético de Falla, que valoraba el uso

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Bosch sitúa a Chopin como ejemplo de artista puro desde la perspectiva romántica no obstante, citando a Schopenhauer. BOSCH: *Vivencias espirituales...*, pp. 36-52: “Llena tal contemplación una intuición universal de esencia filosófica”, p. 36.

¹²⁶ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Chopin, clásico, romántico y moderno. Un recital de obras de Chopin, por Rubinstein” *El Sol*, 10 de abril de 1923.

¹²⁷ JUAN DEL BREZO: “Liszt y el Clasicismo”, *La Voz*, 3 de enero de 1921.

¹²⁸ Concierto homenaje a Debussy en Madrid en 1920, en el que se incluían piezas de Grieg. SALAZAR, Adolfo: “La Vida Musical. Sociedad Nacional. Debussy, Ravel, Grieg”, *El Sol*, 23 de abril, de 1920.

de las formas breves en Grieg como predecesor de Debussy y su uso de modos primitivos y orientales.

Cuando Falla corregía en 1928 el borrador de su propia biografía enviado por Roland-Manuel, matizó en él la importancia de Grieg por su claridad y transparencia, y en una carta a Salazar la “ausencia de vanidad” y supresión del desarrollo”, rasgos que adquirirían la ambivalencia impresionismo-neoclasicismo desde la lectura del final de los años veinte: reivindicaba además el nombre de Grieg junto al de Beethoven, que era recuperado entonces como clasicista dentro de la disolución del conflicto romanticismo-neoclasicismo.

2.4. La dicotomía clásico - romántico y su repercusión en el concepto de Neoclasicismo

El discurso nacionalista que subyacía en las corrientes estéticas como el neoclasicismo implicó de por sí una aproximación romántica a muchas de las cuestiones sobre arte y belleza, empezando por una recuperación del pasado en muchos casos historicista o evocativa. El proceso del cambio de siglo en España no fue más que un epígono del Romanticismo y los vínculos entre las generaciones del 98 y 27 lo demuestran.

Por otra parte la necesidad de forma en el arte nuevo, como se ha tratado, implicaba siempre emoción y expresión. Falla trataba todas estas cuestiones en sus escritos. Michael Christoforidis ha estudiado en profundidad la noción de romanticismo en el compositor español. Falla reconocía su vinculación a un estilo romántico, especialmente en *La Vida Breve y Noches en los jardines de España*, pero rechazaba lo que el romanticismo tenía de formulismos, de engañosa profundidad, o de “exasperación dramática”, y consideraba que obras como *El Retablo* y el *Concerto* se alejaban completamente de esa estética¹²⁹. Su concepto de romanticismo estaba ligado a las nociones de evocación, sentimiento y emoción, siempre que fueran medidos por la razón. Se ha de señalar este criterio de Falla previamente al análisis del pensamiento y la crítica musical españoles pues esta idea imperó en muchos de los enfoques de la época.

La perspectiva de Carlos Bosch muestra una postura romántica, pero en su crítica están patentes las cuestiones que desde posiciones menos conservadoras también subrayaban la falsedad de la confrontación entre las dos categorías.

Carlos Bosch reflexionaba ya en 1921 sobre la sutil diferencia entre clasicismo y romanticismo. Afirmaba que en ese momento se mezclaban el culto a lo romántico y a lo moderno, y se rechazaba lo romántico exaltando la música de los antiguos contrapuntistas, “pretendiendo que el arte no pase de Bach, o por lo menos no rompa los moldes del romanticismo, sin pensar que el romanticismo es una desviación del clasicismo”¹³⁰. Para Bosch el romanticismo no “marcaba una época en el arte, sino que era una necesidad espiritual de todas las épocas”¹³¹. Hay que tener en cuenta la vinculación noucentista de Bosch:

¹²⁹ FALLA, Manuel de: “Romanticismo y música”..., pp 26-31.

¹³⁰ BOSCH. “Música”, *Cosmópolis*, núm. 2, 1921.

¹³¹ *Ibidem*, p. 61.

Acertados por la misma lejanía de estas formas, los artistas y hasta los comentadores penetran en su savia creadora y hacen de sus tiempos, nuestros tiempos, no como fríos arqueólogos de insoportable fidelidad, sino dándoles vitalidad actual, cual otros tantos Sigfriedos capaces de recoger para sí los milenarios sueños que han alentado su nueva idea¹³².

Salazar subrayaba en las mismas fechas la ambigüedad entre Clasicismo y Romanticismo. Del primero rechazaba “que su concepto de la forma estaba demasiado desligado de la sustancia expresiva”, y del segundo que esa “sustancia expresiva estaba demasiado ligada al sentimiento generador”¹³³. Y concretaba: “venimos después de Mozart, y no somos clasicistas [...], después de Beethoven y no somos humanistas [...], después de Berlioz, de Schumann y de Liszt y no somos románticos”. Subyacían aquí las cuestiones de la inteligencia asociada a la sensibilidad y de la expresión en la música, así como el rechazo de la copia.

Las publicaciones de vanguardia manifestaron esta discusión. *Ronsel* pedía en su editorial del primer número, en 1924, “sortear los peligros de las sirtes, en cuyas orillas cantarán dulcemente las engañosas sirenas clásicas, pero nuestra barca seguirá firme y altiva y solo escucharemos la música de nuestro propio corazón”¹³⁴. A pesar de que la publicación presentaba textos que reclamaban el clasicismo, ya existía la conciencia de rechazar lo académico y estereotipado.

Ese mismo año se estrenaba el *Retablo de Maese Pedro*, obra que para Salazar contenía el elemento de la evocación, un elemento romántico que sin embargo se adecuaba a la realidad de lo moderno: “La evocación es hoy un elemento de belleza, fuente de emoción, no intenta reconstruir, ni hacer revivir [...], construye y vive de nuevo, por y para sí, y la referencia a cosas pasadas no es sino una palabra de paso [...]”. La relación de la evocación con el pasado no era historicista y eso sesgaba su carácter romántico, si bien “toda el alma de España estaba en esa música”¹³⁵. La comparación que Salazar hizo entre esa obra y *Pulcinella*¹³⁶ de Strawinsky completaba esta crítica y señalaba con más claridad su concepción de lo clásico y lo romántico:

Por qué la obra de Strawinsky tiende a concretar y la de Falla a diluir son corolarios fáciles de sacar comprendido el tema que antecede, así como el general aspecto duro y cortado de la música del eslavo y la tendencia a lo suave y envuelto en el andaluz. La dirección del primero hacia un plano clásico es, asimismo, cosa tan señalada como la del segundo hacia lo romántico [...]. Y verlo así no es sino percibir la recíproca de los pasos naturales que en el camino histórico han conducido a los autores clásicos hacia la farsa y a los románticos hacia la poesía.

Salazar utilizaba el término clásico como opuesto a romántico, pero las dos categorías eran para él complementarias. Lo clásico era considerado por Salazar un estilo histórico permanente en el mismo sentido que para Ortega y d'Ors, no localizable o adscribible a una época determinada. Y es importante la consideración de Falla como romántico en cuanto a lirismo y expresión, constante en la crítica, a pesar de que *Retablo* y *Concierto* fueran paradigmas del uso formal del lenguaje clásico y a pesar

¹³² *Ibidem*, p. 116.

¹³³ SALAZAR, Adolfo: “Un músico de 1920, boceto de un programa de estética”, *El Sol*, 1 de enero de 1920.

¹³⁴ “Alegoría Inicial”, *Ronsel*, núm. 1, mayo de 1924.

¹³⁵ SALAZAR, Adolfo: “Estreno del Retablo”, *El Sol*, 29 de marzo de 1924.

¹³⁶ SALAZAR, Adolfo: “Polichinela y Maese Pedro”, *Revista de Occidente*, núm. 11, mayo de 1924.

de que el mismo Salazar había definido el *Retablo* como una obra de arte nuevo¹³⁷. Esta perspectiva imperó en la segunda mitad de los años veinte¹³⁸.

Esta misma perspectiva del “romanticismo” aparece también en comentarios a otras obras consideradas plenamente modernas y descritas en términos que más bien aludían a componentes estéticos destacados en el Neoclasicismo. Un ejemplo es la crítica de Mantecón sobre los *Preludios Románticos* de Ernesto Halffter, estrenados por el Quinteto Hispania el 16 de enero de 1924. Para este crítico era posible un romanticismo moderno, como el “constreñido” del que hablaba Bosch años antes, un romanticismo envuelto por el equilibrio formal de la obra:

Romanticismo de esta obra mirado por el rabillo del ojo [...] sincero y conseguido, pero ironizado al pasar por el prisma de su sensibilidad de músico moderno [...]. Aquellos arranques fogosos, se amodorraron aquí [...], aquellos colores vivos, violentos, se envuelven en un gris dulce y transparente [...]. Este gris, conseguido por la homogeneidad sonora de los cuatro violines, también por el tipo melódico [...]. La línea se estiliza mucho y la polifonía armónica se hace más aguda [...]. Ambiente melancólico y pasionalismo pero que mantienen el equilibrio de la obra [...]. ¿Por qué, al sentirse romántico refrena su ímpetu pasional, para transformarlo en una suerte de dialéctica tranquila y continuada? Instinto fino y certero le obliga a ello [...], elaborar las sensaciones primarias para elevarlas a la categoría de estética [...] para poder hacer con ellas música [...] Así su romanticismo se transfigura y adapta forma de modernidad¹³⁹.

En el mismo año Cristófor de Domènech se cuestionaba en *La Revista* de Barcelona la diferencia entre clasicismo y romanticismo¹⁴⁰. La cuestión surgía de la pregunta sobre si era posible un clasicismo “actual” “compatible con la modernidad”. Los presupuestos del autor eran noucentistas, pero su planteamiento seguía la polémica común a los principales críticos madrileños y catalanes, y afirmaba que la época actual era resultado de la romántica.

Salazar apuntaba en 1926 que el romanticismo estaba aún cerca y no había suficiente perspectiva. El factor de la perspectiva y la distancia eran elementos temporales necesarios para una valoración y para que se produjera una necesidad y una reflexión sobre el pasado: “comienza a ser interesante poner en orden las cosas del siglo XIX [...] mal apreciado en sus valores y en sus influencias [...] no tiene aún vejez suficiente para interesar como erudición y está demasiado cerca de nosotros para que se mire con prestigio”¹⁴¹. El siglo XVIII se estaba mirando en estas fechas con prestigio porque esa distancia lo posibilitaba y lo categorizaba como clásico en el sentido noucentista. La

¹³⁷ Como señala Emilio Casares, Salazar reconoció la influencia de obras como *Conceptos fundamentales en la historia del Arte* de Wölfflin y *La esencia del estilo gótico* de Worringer, aparecidas en 1924 y 1925, respectivamente. Como Worringer, Salazar rechazaba la sobrevaloración de las formas de Wölfflin. Pretendía realzar la participación en el artista creador del espíritu de la raza y las condiciones sociológicas, poner de relieve las ideas dominantes en cada época y ver el arte como un producto más del hombre, en la línea de las premisas de Dilthey y el culturalismo. Ver: CASARES RODICIO, Emilio: “Salazar Palacios, Adolfo” *Diccionario español e hispanoamericano de la Música*, Madrid, SGAE, 1999-2003, pp. 577-584.

¹³⁸ *El Retablo de Maese Pedro* se estrenó en el teatro San Fernando de Sevilla con la Orquesta Bética dirigida por Falla, en enero de 1925: FRITZ, C.F: *El Liberal*, 29 y 30 de enero de 1925. FALLA, Manuel de: *Cartas a Segismundo Romero*, (ed. de Pascual Pascual Recuero), Granada, Excmo. Ayuntamiento, Patronato “Casa-Museo Manuel de Falla”, 1976, p. 52.

¹³⁹ JUAN DEL BREZO: “Segundo concierto del Quinteto Hispania en la Sala Aeolian. Los Rubaiyat, de Adolfo Salazar. *Dos preludios románticos*, de Ernesto Halffter”, *La Voz*, 17 de enero de 1924.

¹⁴⁰ DOMÈNECH Cristófor de: “Entorn del classicisme”, *La Revista*, noviembre de 1924, pp. 155-156.

¹⁴¹ SALAZAR, Adolfo: “Isaac Albéniz y los albores del renacimiento musical en España”, *Revista de Occidente*, vol. 20, abril-mayo-junio 1926, pp. 99-107.

contraposición a lo clásico se había hecho en años anteriores siempre desde la ambigüedad y puntos de vista diversos que no llevaban a una categorización clara.

Las críticas, textos y reflexiones implícitas en ellos constataban que la cuestión clasicismo-romanticismo era crucial en todas las disciplinas artísticas, y sólo los críticos y artistas más avezados eran conscientes de su ambigüedad.

En *Modern Music*, Arthur Lourié publicaba el artículo “Neoghotic and Neoclassic”, en el que distinguía dos tendencias: una neogótica, expresiva, expresionista, derivada del XIX, y otra de intelectualismo clasicista cuyo resultado era lo plástico. Ambas eran irreconciliables¹⁴². Probablemente este texto es representativo de una polémica que latía en la crítica europea y que recogía Manuel Abril en un artículo de título similar al año siguiente, rebatiendo argumentos de Lourié:

Romanticismo...clasicismo... La humanidad intelectual de hoy se columpia entre estos dos términos. Los teorizantes, críticos, preceptistas y ajustadores de cuentas literarias dan a escoger con rigor y severidad entre uno y otro [...]. Hay autores románticos en el sentimiento y clásicos en la factura, y viceversa [...]. Acaso las dos tendencias han tenido un mismo punto de partida [...] y puede que el motivo inicial de ambas haya sido un retruécano psicológico, puede que la afición a los muertos haya suscitado la afición por las civilizaciones también muertas [...]. Tampoco es posible fiarse hoy de los afiliados a una u otra tendencia. No suelen definir y precisar ni los unos ni los otros. Suelen únicamente achacar a la escuela contraria todo lo que les parece malo¹⁴³.

El final de los años veinte invitaba a admitir lo romántico como categoría complementaria de lo clásico porque se cuestionaba la música pura y se buscaba un arte más humano. Falla hablaba de una música capaz de expresar emociones, pero al mismo tiempo expresada de un modo simple y equilibrado, una música tal que los sentimientos, aun siendo lo esencial, no llegarán a imponer su exigencia expresiva, lo que daría lugar a un arte arbitrario¹⁴⁴. Sus obras se leían desde esta misma perspectiva¹⁴⁵, que se proyectaba de nuevo también en alguna obra de sus discípulos, especialmente Ernesto Halffter. Salazar opinaba sobre ellos en *La Razón* en 1927, tanto las obras de Falla como las de Halffter estaban impregnadas de romanticismo a pesar de sus arcaísmos¹⁴⁶. Y Mantecón veía *Sonatina* de Halffter como síntesis clasicismo-romanticismo:

¹⁴² LOURIÉ, Arthur: “Neoghotic and neoclassic”, *Modern Music*, núm. 3, vol. 5, marzo-abril, pp. 3-8.

¹⁴³ ABRIL, Manuel: “Romanticismo, clasicismo y goticismo”, núm. 54, año 3, diciembre de 1927.

¹⁴⁴ Carta de Falla a Glinska, 14 de junio de 1928, AMF.

¹⁴⁵ 3 de noviembre de 1927, homenaje en el ayuntamiento de Madrid. La banda municipal interpreta varios fragmentos de sus obras *La Vida Breve* y *El Sombrero*. Mantecón habla de un Falla “cabeza rotunda y poderosa, dueña de una plástica cartuja de imaginero andaluz del siglo XVII [...] Inquietud y misticismo interior que nada tiene que ver con la agitación deportiva y externa que lanza hoy al mundo [...] Sensualismo profundo, oriental [...]hay que alejarse desde la orilla para ver sus profundidades, menos dramáticas y misteriosas que sus olas abultadas y barrocas [...] pureza, convicción profunda que nos hace entrar en el ámbito de sus cánticos como en una mezquita maravillosa [...] ultrarrealismo del arabesco [...] Sensualismo sin contenido inmediato y contingente, como el del árabe, sin imagen antropomórfica. Sensualismo de cielos azules [...] e ironizado, que es uno de los modos de elaborar el dato real y hacerlo trascendente *El Sombrero de tres picos*, *El Retablo de Maese Pedro* [...] la música de Falla no es novedosa [...] pero se cubre con todas las más ricas invenciones de ahora y de antes”. JUAN DEL BREZO: “Una silueta romántica de Manuel de Falla”, *La Voz*, 3 de enero de 1927.

¹⁴⁶ SALAZAR, Adolfo: “Consideraciones sobre el iberismo, las nuevas formas de expresión en la música española contemporánea”, *La Razón*, 7 de diciembre de 1927.

Este clasicismo de nuestros jóvenes del que Halffter representa el más robusto ejemplo, es, más que un fruto intelectual, el sentimiento directo de entusiasmo hacia una forma de arte vivo, y tiene en su manifestación más calidades románticas que explícitamente clásicas en el sentido retórico del género. [...] No hay que esperar muchos años para que el apogeo del siglo romántico brille en España con fuerza. [...] La pueril querella entre lo viejo y lo nuevo está a punto de resolverse entre nosotros por haberse llegado a ver claro que se trataba de un falso dilema, de un problema mal planteado [...]. Parece aproximarse con rapidez una nueva época de arte sintético en la cual habrán de coexistir cuantos elementos históricos lleguen hasta ella con suficiente salubridad. La eliminación, voluntaria y exquisita, la extirpación de órganos vitales [...], el culto al morbo delicioso y refinado [...] han desaparecido [...] y en el arte actual que pretenda vivir y ejercitar la elasticidad de sus músculos al aire y al Sol [...]. Ese paso gimnástico, esa atlética andadura es entre nosotros, el tono que dicta ese supuesto prurito de clasicidad que se manifiesta en alguno de nuestros jóvenes, como es el de Ernesto Halffter. En busca de una síntesis frente a etapas anteriores de arte analítico [...], una reacción a las teorías snobistas que se lanzaron después de la guerra [...]. En *Sonatina*, Halffter se viste de frac azul y corbata de terciopelo de la primera época romántica en España, aún impregnada del perfume de los clavecinistas, en un momento en que nuestros músicos de principios de siglo pasado cierran para siempre sus espinetas y van a solicitar al piano forte sus sonoridades¹⁴⁷.

También en casos aislados la obra de Strawinsky se vio desde esta perspectiva. Su influencia había posibilitado esa mentalidad difundida por Salazar¹⁴⁸.

Las diferentes propuestas no venían a ser sino parangón de las reflexiones de Ortega y Gasset, que no rechazaba el romanticismo como expresión de emociones, pero le imponía un orden desde la razón:

Del mismo modo, la más honda intención del romanticismo radica en creer que las emociones constituyen una zona del alma humana más profunda que razón y voluntad, únicas potencias que el pasado atendía, y como ellas, capaz de un orden, de una regulación, de una jerarquía; en suma, de una cultura. En este sentido, todos somos hoy románticos, y yo ilimitadamente¹⁴⁹.

Reconocía la existencia de un segundo romanticismo en un arte cuyo sentido era selección y jerarquía, y que lucha contra la anarquía de aquel romanticismo rechazado. Tengamos en cuenta que en *La Rebelión de las masas* (1929) señalaba también la necesidad de un romanticismo y el rechazo al cliché clásico.

El orteguiano Carpentier, a propósito del *Retablo de Maese Pedro*, explicaba el porqué de esa falsa disectomía entre romanticismo y clasicismo. Falla nunca había conocido el

¹⁴⁷ En la reseña de un concierto en el que fue interpretada la *Sonatina* de Ernesto Halffter en el Teatro de la Zarzuela por la Orquesta Filarmónica de Madrid, Mantecón hablaba claramente de obra romántica: “redondez de formas y turgencia de carnes debidos a la fibra y el músculo estilizados al sol de un temperamento finamente musical [...], estampas de un XIX, desde 1928 [...], romanticismo memorado en líneas [...] pero coladas de pasión y temperamento”. JUAN DEL BREZO: “Un recital en honor de Ernesto Halffter”, *La Voz*, 13 de febrero de 1928. A pesar de una estructura formal clásica, la forma sonata, dicha obra se basa en un poema de Rubén Darío. Mantecón destaca el espíritu prerromántico, clavecinista de la obra para dilucidar esa síntesis clásico-romántico.

¹⁴⁸ Que su música no es sentimental, no es apasionada, es épica, pramente épica, y remarca su lirismo. En *Petroushka*. [...] Todas sus obras, son plenísimas, llenas de ideas, grandes, sólidas. En ellas se expresan gran cantidad de pensamientos, y diríamos de sentimientos, pero no sentimentalismos románticos, sino concisos, claros y netos, sino sentimientos severos, justos, puros” CARRERA Y FREXE, Jaume: “Ideari artistic. ¡Strawinsky!”, *Fruicions*, núm.13, año 2, abril de 1928, pp. 54-56.

¹⁴⁹ ORTEGA Y GASSET, José: “Musicalia”, en *El Espectador* (1916-1934), O.C. 4º ed., *Revista de Occidente*, Madrid, 1957, tomo II, pp. 242-243.

romanticismo, luego su obra no podía ser su antítesis. Simplemente “lo ignoraba”¹⁵⁰. A primera vista esta explicación implicaba una postura radical orteguiana, pero a la vez daba con la clave. No había aún conciencia de un romanticismo en la música española, conciencia histórica asentada, y por ello no cabía analizar *El Retablo* desde estas posiciones historicistas.

Sobre ello reflexionaba también Mantecón, preguntándose si se estaba produciendo un retorno a lo romántico¹⁵¹ en paralelo a un “explícito deseo en vincular la actividad artística hacia la posición estética que apellidamos clásica [...]. Cuando decimos romanticismo o clasicismo, sabemos con cierta precisión a qué blanco apuntan [...], pero si en cualquier arte la ambigüedad de estos contenidos es grande, aún más en música”. El clasicismo quedaba definido de nuevo como construcción y arquitectura: “La música antes que nada es arquitectura, si no hay construcción en ella no hay nada [...]. La música no es más que la estructuración de determinados sonidos, de ahí le viene ese fatal e imprescindible clasicismo”. Pero precisamente esa adscripción formal (“el formalismo del siglo XVIII se cultiva sustancialmente en el siglo XIX henchido de nuevas sustancias”) posibilitaba la convivencia de lo romántico con lo clásico, como se había demostrado en compositores como Mendelshonn, Schubert, Brahms, Mahler o Buckner, “muchas veces llamados “neoclásicos”, si adherimos a lo clásico sus apetencias por la forma”.

Con esta apreciación Mantecón daba con la clave del rechazo al término neoclasicismo. El prefijo *neo* implicaba para él y en este artículo –ya que en otras ocasiones lo utiliza- una posición romántica. Era posible otra vez la síntesis entre lo clásico y lo romántico: “Al romanticismo barroco de los pechos femeninos, debe oponerse el clasicismo sereno y desapasionado del torax clásico [...]. Así deben y pueden coexistir, sentimiento e inteligencia, emoción y lógica, romanticismo y clasicismo”. Lo demostraba el panorama musical: Mantecón consideraba que el movimiento moderno que partía de Debussy era neorromántico, pero mostraba necesidad o tendencia a las formas puras de la música, como en Ravel, clasicista, y en el uso de cuartetos, sinfonías y sonatas propiamente dichas.

Parece que Mantecón había tenido la oportunidad de leer lo que Boris de Schloezer publicara en la *Revue Musicale* unos meses antes¹⁵². Trataba la invalidez de la oposición clásico-romántico, ya manida y vacía de sentido, al igual que otras convenciones como Occidente-Oriente. Para Schloezer el peligro consistía en denominar clásica una determinada época, por ejemplo la antigüedad clásica o el siglo de Luis XIV. La oposición de los términos *romántico* y *clásico* poseía un valor exclusivamente metodológico. Sin embargo era lícito hablar de un espíritu clásico y de un espíritu romántico. Las dos tendencias eran para Schloezer inherentes al espíritu humano y existen en todos los siglos y en todas las épocas, y en artistas en diferentes etapas de su producción. Clasicismo era orden, medida, claridad, equilibrio, serenidad, y el romanticismo o espíritu romántico lo contrario.

¹⁵⁰ VILLANUEVA, Carlos: “La música española en Alejo Carpentier”, *Alejo Carpentier y España: (actas del Seminario Internacional, Santiago de Compostela, 2-5 de marzo de 2004, coord. por Yolanda Novo Villaverde, Francisca Martínez, José Antonio Baujín)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, 2005, pp. 323-376 y p. 343.

¹⁵¹ JUAN DEL BREZO: “Clasicismo o Romanticismo”, *Boletín Musical de Córdoba*, núm. 20, año 2, noviembre de 1929, pp. 10-11.

¹⁵² SCHLOEZER, Boris de: “Un art classique. Sur Strawinsky”, *La Revue Musicale*, 1 de enero de 1929.

Estas afirmaciones eran similares a las de Ortega y Gasset y Eugenio d'Ors, y por supuesto esa similitud venía de la influencia común de las corrientes francesas de principio de siglo. Por otra parte el punto de confluencia y de filiación de este concepto de clásico y romántico como estados de espíritu permanentes en la historia, que había impregnado toda la intelectualidad francesa y española desde antes de los años veinte, probablemente estaba en Paul Valéry. Schloezer rechazaba, como Mantecón, el término neoclásico, y demostraba con ejemplos musicales la convivencia de los rasgos románticos y clásicos en diferentes épocas musicales. Mozart era idealista y antirrealista en tanto ordenaba el mundo, y en toda obra romántica se podía ver un atisbo de clasicismo. La música del siglo XVIII y especialmente la de los clavecinistas franceses podía tener sentimiento, incluso drama o pena. Y la mirada actual hacia el pasado era en muchos casos, como en Strawinsky, una evocación romántica.

La aproximación de otros críticos franceses era similar a la de Schloezer¹⁵³, lo que muestra que la disolución del conflicto romanticismo-clasicismo estaba presente en Francia en torno a la obra de Strawinsky, y que la tendencia era reivindicar la emoción y la presencia de la sensibilidad humana en obras hasta entonces interpretadas como “arte objetivo”.

En España Salazar resolvía la cuestión al final de la década:

La generación que acababa de llegar a su edad de razón no puede tener idea de la magnitud y la belleza de ese instante que todos nosotros vivimos en pleno ardor de espíritu, con un entusiasmo ferviente que, en aquel instante, lleno de teorías antirrománticas, no sospechábamos que era la del romanticismo más puro¹⁵⁴.

2.5. 1930: Un nuevo romanticismo

Mainer considera que la invitación a un nuevo romanticismo en el pensamiento español, entre 1930 y 1936, fue una tendencia de izquierdas¹⁵⁵. Si se observan aquellas posturas, como la de Díaz Fernández, que rechazaron el auge de los fascismos y la estética neoclasicista que muchos de ellos sostuvieron, el argumento es plausible, pero, con todo, la reclamación de un nuevo romanticismo que incluía valores clásicos, como se ha destacado aquí, fue algo común a conservadores y progresistas, a derechas e izquierdas, y por tanto resultado de una tendencia general a la socialización del arte frente a los esteticismos de los años veinte.

En 1930 se conmemoraba en España el centenario del Romanticismo. A partir de la obra de José Díaz Fernández *El nuevo romanticismo*¹⁵⁶, citada anteriormente, se pueden extraer una serie de consideraciones sobre cómo se veía en ese momento la problemática clasicismo-romanticismo. El libro estaba dedicado al crítico Fernando Vela y venía a ser una reflexión sobre el discurrir de las vanguardias en España.

¹⁵³ ALOYS-MOOSER, R. “Un retour a la tonalité et à la expression?”, *Dissonances. Revue Musicale Indépendante*. Conches –Geneve, 1930, junio de 1930, pp. 133-136.

¹⁵⁴ Estas y otras afirmaciones se acercan bastante a las teorías de Gasch, Dalí y Montanya hacia 1928. Existieron además una serie de conexiones entre *L'amic de les arts* y *La gaceta literaria*, tan influyente en el final de la década en todos los ámbitos. SALAZAR, Adolfo: *La música actual en Europa y sus problemas...*, p. 410.

¹⁵⁵ MAINER, José-Carlos: *La doma de la Quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2004, p. 303.

¹⁵⁶ DÍAZ FERNÁNDEZ, José: *El Nuevo Romanticismo*, Madrid, Zeus, 1930, pp. 40-50

El futurismo, considerado la primera de las vanguardias, era tratado por Díaz Fernández como movimiento, “ismo”, neorromántico, previo a la intelectualización del arte y a la vertiente de la forma pura y la geometría que traería después el cubismo. Para este autor el romanticismo era la exaltación de lo humano, más que lo individual, y este aspecto era susceptible de rescatarse en 1930, sin que ello supusiera “hinchazón retórica, borrachera pasional, gesticulación excesiva”, sino el “aspecto espiritual del hombre”¹⁵⁷.

Para Díaz Fernández, el neoclasicismo literario no había cumplido el “cenit” estético de lo clásico como perfección, sino que se había dejado llevar por el lado conservador de la Iglesia y del fascismo, por influencia del Neoclasicismo literario francés. No era un verdadero neoclasicismo y tenía como instrumento único la metáfora, que siempre mantenía un sentido popular, a pesar de querer no tenerlo. Díaz Fernández criticaba el uso de la metáfora con un fin minoritario que había propagado la vanguardia y que era contradictorio ya que, en la práctica, el arte nuevo tenía que recurrir al arte popular. El modelo neoclásico de Góngora se alejaba de Europa y representaba “el modelo de raza” española.

Encontramos aquí un argumento similar al de Salazar y otros críticos musicales que reivindicaban un Neoclasicismo propiamente español y diferente del francés. El nuevo romanticismo no se debía parecer al del siglo XIX, pero manifestaría una implicación social, en el mismo sentido que Ortega y Gasset, al que citaba además Díaz Fernández, destacando que *La deshumanización del arte* no era un manifiesto, ni una propugna, y que los que la habían tomado al pie de la letra habían llegado a defender una estética puramente formal.

El nuevo romanticismo implicaba una “vuelta a la naturaleza distinta a la de Rousseau”, un equilibrio entre el orden y lo espiritual. Orden, no en sentido restrictivo, sino en el “sentido clásico de armonía, claridad y rigor, lo que decía Schopenhauer de una sinfonía de Beethoven: “un orden maravilloso bajo un desorden aparente”¹⁵⁸. Estas palabras sintetizaban y asentaban el criterio que se había venido gestando en años anteriores desde todas las disciplinas artísticas.

Lo clásico no estaba reñido con lo romántico desde este punto de vista. El cubista se parecía al clásico porque conseguía igual resultado con un proceso diferente. Para el crítico el cubismo había iniciado una vuelta al objeto relacionada con un postexpresionismo verista que posibilitaba ahora un nuevo romanticismo. Sin nombrar el surrealismo, Díaz Fernández seguramente conocía sus presupuestos.

La reflexión implícita en todo el texto sobre la vanguardia y su validez fue trasladado a la música en palabras de Subirá:

Hemos convenido que el año 1930 celebra el primer centenario del Romanticismo [...] y hemos de convenir que, con esta celebración, sufren gran contrariedad los macabros agoreros que llevados por la insensibilidad artística a la negación del romanticismo, lo daban por muerto en los años que han precedido a éste de 1930 [...]. Recuérdese la fórmula ridícula que lanzaron al mercado musical algunos secuaces del vanguardismo: “de Mozart para arriba, y de Debussy para abajo”. En resumen, la abolición de Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn y otros

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Díaz Fernández rechazaba el orden asociado a la ideología del fascismo y reclamaba el verdadero orden clásico según el equilibrio preconizado por Schopenhauer: DIAZ FERNANDEZ, José: “Poder profético del arte”, *Nueva España*, 11 de diciembre de 1930.

astros [...]. a Chopin se le perdonaba la vida de milagro [...]. Pretendía negar que la música moderna era tan compatible con la romántica como lo puede ser el canto gregoriano con la polifonía o la concepción contrapuntística con la armónica [...]. Ahora sin embargo, se propende a revalorizar el arte [...] y se advierte que el romanticismo, como el clasicismo, tiene muchas obras malas [...] pero que al mismo tiempo cuenta con excelentes obras cuyas cualidades emotivas y técnicas las hacen superiores a no pocas composiciones modernas¹⁵⁹.

Subirá rechazaba el vanguardismo radical y su difusión de la pureza como erradicación del rostro humano de la música¹⁶⁰. Su crítica de estos años era en muchos puntos común a la de Díaz Fernández, aunque se ha de señalar que éste provenía de un contexto ideológico diferente, afín al discurso del arte nuevo en los veinte, mientras que Subirá tenía raíces de cierto conservadurismo. También reaccionaba Subirá contra el Neoclasicismo “falso”, de “imitación”, criticando a Coeuroy y los defensores del neoclasicismo francés, y contra el “novecentismo a ultranza”:

No saltar súbitamente a algunos siglos anteriores hasta el punto de hacerlos desconocibles a la generación presente, pues esto es literatura, y esnobismo, y ejercicio cerebral de los más auténticos. Y bluff e imitación [...] no componer tampoco música pura o sin expresión, sino inspirada en el más puro indigenismo [...].¹⁶¹

La influencia de los músicos italianos –Casella– acuciaron esa reflexión sobre un arte espiritual “que no es para cenáculos y para minorías, sino que se distinga por su gran aliento, dinamicidad, seriedad y universalidad”¹⁶².

Subirá exigía la pertenencia de Mozart a los movimientos tanto clásico como romántico. Y señalaba la cantidad de “romanticismo que hay en la obra de Bach y Mozart”¹⁶³. Relativizaba las categorías de clásico y romántico como referentes ligados a una época, algo que no obstante se había hecho con anterioridad. Proclamaba, al igual que José Díaz Fernández, un nuevo romanticismo:

de ningún modo frías adhesiones inspiradas por un cerebralismo intelectualista muy de siglo XX, que es la negación del arte [...] porque en estos últimos tiempos, era dar prueba de mal gusto –ante ciertas gentes que seguían el gusto de la moda– proclamar su entusiasmo por la música romántica. Hasta al mismo Beethoven, el precursor del romanticismo, se lo trató con insuperable desdén. Había que volver al siglo XVIII, cultivando el “neoclasicismo”. Un neoclasicismo que rechazaba, como moda que pretendía abolir toda la corriente romántica y la sensibilidad¹⁶⁴.

¹⁵⁹ SUBIRÁ, José: s.t., *Música*, Bcn, mayo de 1930, p. 147

¹⁶⁰ SUBIRÁ, José: “Vanguardismo y sinceridad”, *Boletín Musical de Córdoba*, abril de 1929, pp.7-8.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² CASELLA, Alfredo: “Colaboraciones extranjeras: Del nuevo estilo italiano”, *Ritmo*, 30 de octubre de 1930, núm. 23, año 2: “La mentalidad actual, absolutamente ávida de máquinas de deportes y negocios, pero no por ello, como quieren hacer creer algunos, menos necesitada de los ideales de la humanidad romántica [...] y así se fue delineando en pocos años una música impregnada de violenta negación romántica por el intenso esfuerzo constructivo, por el restablecimiento de los valores étnicos, por la búsqueda, en fin, de un ideal, estrictamente correspondiente a las exigencias de la nueva humanidad [...] y entonces, para quien abarca desde la altura de un bien situado observatorio el conjunto de tendencias actuales [...] aparece clara y también luminosa la función de personalidades como Strawinsky y Schoenberg [...]. La misión de Strawinsky era la de dar al mundo el primer ensayo de una música novecentista”.

¹⁶³ SUBIRÁ, José: “Un festival Mozart”, *Ritmo*, núm. 15, año 2, 15 de junio 1930.

¹⁶⁴ SUBIRÁ, José: “En el centenario del romanticismo”, *Boletín Musical*, mayo de 1930, pp. 4-5.

Proponía “hacer vivir y convivir en alianza fecunda las creaciones clásicas y las románticas sin exclusivismos ni fingidas exaltaciones”¹⁶⁵.

La mayor parte de las publicaciones musicales del momento dedicaron múltiples páginas al centenario del Romanticismo, se organizaron conferencias sobre repertorios románticos para determinados instrumentos¹⁶⁶ y se rescató la obra de Schumann, Weber, Schubert, Chopin (La Asociación de Música de Cámara en Barcelona) y Wagner, especialmente en 1933 con el aniversario. Se desechaba la moda pasajera del neoclasicismo como imitación y se proclamaba la desmitificación de los clichés del arte nuevo en paralelo a esta necesidad de romanticismo¹⁶⁷.

En Cataluña Juan Gols afirmaba que la vanguardia era fruto del romanticismo “más desenfrenado [...] No se nos pongan ejemplos que en apariencia demuestran lo contrario [...], no se nos presenten los nombres de Debussy, de Ravel, de Strawinsky. Ya que estos genios, lejos de seguir el camino por nosotros condenado, han buscado la libertad a través de las leyes [...]. Continuamos en pleno romanticismo”¹⁶⁸.

Jaume Pahissa seguía estas premisas desde la publicación catalana *Vibracions*¹⁶⁹. Lo clásico era para él

la perfección estética, la conjunción del arte y la estética y el dominio total de la técnica, las normas al servicio de la emoción, y la concepción profunda, noble, equilibrada y serena, pero la música necesita del romanticismo [...]. Hemos de asociar los dos conceptos, clasicismo y romanticismo para la perfección y esplendor del arte musical.

Los ejemplos eran los mismos: era posible encontrar romanticismo en Mozart, clásico en cuanto a la forma, pero no en melodía, armonía... Lo clásico era lo que poseía “la arquitectura de la música pura, la forma de la sinfonía, de la sonata, que es la materia”. Para Pahissa los elementos esenciales en la música eran melodía y armonía y por ello destacaba a Beethoven y Wagner como grandes melodistas románticos. El Romanticismo había “roto” las formas sinfónicas, los modelos y formas externas del clasicismo y las había llevado a su plenitud. En la actualidad no había división, todo era romanticismo, clasicismo, vanguardismo, rasgos unidos característicos del carácter latino.

En general se observa en las publicaciones catalanas una intención de socialización del arte y la música, que se refleja en la intención de acercar la música al pueblo, y un rechazo de la política de minorías. Ello implicaba la difusión de obras de compositores románticos, Beethoven, Bruckner, Mahler, Mozart, desde los criterios que hemos visto en algunos críticos. La orientación de las asociaciones ligadas a publicaciones como *Vibracions* o *Fruicions*, como la Asociación obrera de Conciertos, no era antivanguardista, como podía ser la de Subirá o con reticencias la de Pahissa. Su intención era acercar de forma didáctica la música al pueblo a través del conocimiento de las relaciones entre arte y pueblo que había en ella misma.

¹⁶⁵ Dio testimonio de la proliferación de agrupaciones y orquestas que difundían en estos años la música romántica, destacando la Orquesta Bética de Cámara.

¹⁶⁶ *Música*, (Barcelona), núm. de abril de 1930. dedicado al Romanticismo.

¹⁶⁷ “El mito del arte nuevo”, Editorial de *Ritmo*, 30 de septiembre de 1930.

¹⁶⁸ GOLS, Juan: “El centenario del Romanticismo. Los románticos de 1830 y los de nuestros días”, *Música*, núm. de mayo de 1930, p. 144.

¹⁶⁹ PAHISSA, Jaume: “El Romanticismo en la música sinfónica y de teatro. El romanticismo en la música catalana”, *Vibracions*, núm. 12, junio 1930, pp. 2- 4. Esta revista proclamaba la democratización del arte y se posicionó contra el arte de minorías y burgués.

En 1930 la revista *Fruitions* publicaba un artículo en el que Rosenfeld expresaba opiniones interesantes sobre el papel de la educación de las masas y la recepción de la vanguardia o música “moderna”, como se decía en la revista.

Cómo era posible presentar obras de Beethoven, Mahler, Bruckner, Mozart [...] al proletariado saturado por la música trivial de las operetas y de todas las trivialidades del comercio artístico?. En lugar de hacer a los trabajadores entender la Sinfonías de Beethoven mediante una educación basada en la cultura musical, les hemos hecho entender las relaciones existentes entre arte y el pueblo, entre la actualidad musical moderna y el proletariado revolucionario [...] el arte como ama de su liberación¹⁷⁰.

La noción de lo clásico adquiriría a través de su misma reflexión tintes románticos, cuando la proponía como modelo para enseñarse a las grandes colectividades, al pueblo.

En el editorial de *Ritmo* de octubre de 1930, escrito por Busoni, se utilizaba la palabra “clasicismo” como “perfección definitiva”, criticando implícitamente la idea de nuevo clasicismo y reivindicando el verdadero clasicismo como perfección, como modelo, y como estado superior a modas y épocas¹⁷¹. Dos años más tarde la misma publicación proponía democratizar la música y proponer lo clásico (despojado ahora de su sentido de neoclasicismo deshumanizado y minoritario) frente al vanguardismo “de posición”¹⁷². Lo clásico seguía siendo equilibrio, unidad, perfección, pero sin las connotaciones anteriores¹⁷³. Esto era compartido desde diferentes posiciones, las que admitían la música moderna y las que rechazaban cualquier conato de nuevas técnicas. Ambas eludían la recurrencia al pasado como mera imitación. Los modelos propuestos seguían siendo los mismos, pero se destacaba su lado de “emoción”: Mozart, Bach, Strawinsky¹⁷⁴.

Un ejemplo de ello es la visión del *Bolero* de Ravel, que estrenado tardíamente en 1930 se recibió como ejemplo de sublimidad, de popularidad, de *monumentalismo*¹⁷⁵, pero no de apasionamiento o romanticismo fácil, sino como una obra basada en valores nuevos, de melodías incisivas y cortantes¹⁷⁶. En lo teórico obras antes

¹⁷⁰ ROSENFELD, Fitz: La cultura musical obrera en Viena, *Fruitions*, núm. 34 (1930), p. 5.

¹⁷¹ “Lejos de oponerme a cualquier medio utilizable en el laboratorio de nuestras posibilidades, me limito a pedir que se haga un empleo estético y reflexivo, que la proporción de líneas, sonoridades e intervalos sea repartida con arte. Que una obra en fin, cualquiera que sea su tendencia o su forma trate de elevarse al rango de clasicismo, en el sentido primitivo de la palabra, perfección definitiva”. BUSONI, Editorial, *Ritmo*, núm. 23, año 2, 30 de octubre de 1930. La influencia de la música italiana en este momento es de suma importancia en España y la mayor parte de las publicaciones musicales inciden en los valores estéticos y las obras de Respighi, Casella y Busoni.

¹⁷² “En política, como en arte, cuando la democracia es inteligente y culta, está capacitada para valorizar la obra de arte, particularmente la música, arte social por excelencia, ya que es el arte de las grandes colectividades, siendo su forma social [...]. Democracia, ciencia, música, simbolizan ese brusco resurgimiento de la humanidad en el orden social, intelectual y artístico [...]. Los que sistemáticamente niegan a la democracia autoridad para juzgar de las obras musicales, son los grupos y grupitos que se erigen ellos mismos en definidores infalibles, encasillados en un vanguardismo que sólo es una posición, no una cualidad. Los que se obstinan en no querer comprender que “lo clásico es lo más puro, excelente y elevado de las artes”: “La democracia y el arte”, *Ritmo*, 15 de mayo de 1932.

¹⁷³ “¿A dónde va la música? Consideraciones actuales”, *Ritmo*, núm. 74, 16 de noviembre de 1933, Se reivindica la música como arte espiritual.

¹⁷⁴ VOOLET, H.; “de l’expressio en l’art”, *Fruitions*, núm. 57, año 6, enero de 1932, pp. 3-5.

¹⁷⁵ Más abajo estudiamos este concepto.

¹⁷⁶ SALAZAR, Adolfo: “Orquesta Filarmónica, *El Bolero* de Ravel, *El Sol*, 6 de febrero de 1930.

consideradas “revolucionarias”, primitivistas, vanguardistas, eran ahora por estos mismos rasgos tratadas como ejemplo de una “democratización del arte”. Así veía Mantecón *La Consagración de la Primavera* en 1932¹⁷⁷.

Estas cuestiones coincidían con el acercamiento real de la práctica musical a procedimientos románticos¹⁷⁸, si bien se seguían componiendo obras de estilo neoclasicista, una vez asentado y nombrado este movimiento como tendencia estilística.

El mismo Mantecón hablaba de ambas posibilidades en la obra de Ernesto Halffter. En su *Impromptu para orquesta* veía una mezcla de las “venas neoclásica y germánica”: “la sirena sonriente y fría de Scarlatti le hizo como en épocas míticas lo hicieran las de los mares griegos a los compañeros de Ulises, escuchar sus cantos y desviar la ruta inicial [...] pero no olvidó por completo el ronco sonar del dragón germánico [...], el *Sigfredo* de Wagner empañó sus brillos”¹⁷⁹.

También se percibía esta alusión a la mezcla de los dos estilos en *Música sinfónica* de Bacarisse¹⁸⁰, donde observaba diseños de carácter dieciochesco, con forma rondó, partes de carácter romántico, en el último sinfonismo que estaban desarrollando los compositores madrileños, o el *Concierto en do mayor para piano y orquesta*¹⁸¹, donde la sólida arquitectura clásica se llenaba de densidad orquestal. Todo ello coincidía con la proliferación de obras románticas y prostrománticas en los repertorios orquestales.

Salazar hablaba también de neorromanticismo en la obra de Bacarisse (*Balada*), presentada por la Orquesta Sinfónica en marzo de 1936. Ese neorromanticismo albergaba una construcción clásica, color romántico y arquitectura firme¹⁸². En el mismo año escribía en *La Música en el siglo XX*:

Un movimiento invasor, imposible de presumir hoy, penetrará con gran viveza en el nuevo tipo de vida social, y su influjo se extenderá, con su sentido, a todas las zonas de la sociedad, hasta que unos músicos geniales de tanta personalidad como eficacia técnica sean capaces de darle una forma que, al encontrarse congruente con el sentido expresivo, se reputará como perfecta, y por tanto de una ejemplaridad clásica. Pero por poco tiempo, pues que los periodos de perfección clásica, estáticos y verticales, son pronto rebasados por la dinamicidad de la vida¹⁸³.

¹⁷⁷ Como “un acto democrático, romántico [...] revolución”, JUAN DEL BREZO: “*La Consagración de la primavera*”, *La Voz*, 24 de diciembre de 1932.

¹⁷⁸ *Música sinfónica*, de Bacarisse, estrenada el 21 de mayo de 1932 en el Teatro Español de Madrid en un concierto organizado por la Sociedad Musical Daniel. Salazar en su crítica habla de la orquestación de masas compactas lejos del puntillismo a la francesa y el acercamiento de Bacarisse a Brahms y Reger. SALAZAR, Adolfo: “Un concierto de música española para auditores europeos. Música sinfónica de Salvador Bacarisse”, *El Sol*, 26 de mayo de 1932.

¹⁷⁹ JUAN DEL BREZO: “Asociación de música de cámara de Barcelona. Concierto de la Orquesta Bética dedicado al Grupo de los Ocho”, *La Voz*, 11 de febrero, 1931. Y JUAN DEL BREZO: “Concierto de la orquesta sinfónica”, *La Voz*, 23 de marzo de 1932.

¹⁸⁰ JUAN DEL BREZO: “Último concierto de la Filarmónica de Madrid, y música sinfónica”, *La Voz*, 24 de mayo de 1932.

¹⁸¹ Homenaje de la Orquesta Filarmónica al maestro Arbós para dirigir la *Sinfonía Patética* de Tchaikovsky el 25 de diciembre de 1933.

¹⁸² SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Orquesta Sinfónica. La Balada de Salvador Bacarisse. Gigas de Debussy. Kachiro Figueroa”, *El Sol*, 27 de marzo de 1936.

¹⁸³ SALAZAR, Adolfo: *La Música en el siglo XX...*, p. 190.

En años posteriores continuó la discusión en torno a la oposición entre clasicismo y romanticismo, no solamente en España y Francia, sino también en publicaciones italianas e inglesas que seguían la órbita francesa. Podemos tomar algunos de los principales artículos de dichas publicaciones como antecedente para las ideas que planteó Salazar en sus escritos principales de los años treinta, especialmente en *El Siglo Romántico*.

En *La Rassegna Musicale de Turin* Guido Pannain señalaba que la distinción clasicismo-romanticismo había respondido a convenciones y que no eran términos antagonistas, sino que esa oposición era un cliché establecido por el Neoclasicismo¹⁸⁴. Lo mismo opinaba Edward Dent en *The Musical Times*¹⁸⁵.

Salazar analizaba la situación en *La música actual en Europa y sus problemas*. El crítico veía que el wagnerismo había proyectado una sombra demasiado densa en la etapa siguiente al último tercio del siglo XIX:

El movimiento romántico continuaba bajo la especie reaccionaria como negación de sí mismo, lo wagneriano continuó en buena parte bajo al forma de reacciones [...]. Éstas, que al borde de nuestro siglo se bautizaron con diversos nombres, desde el nacionalismo hasta el impresionismo, y demás, no son sino fragmentaciones del astro romántico convertido en multitud de planetas, entre regulares y microscópicos, nacidos después de su conflagración¹⁸⁶.

Desde este punto de vista analizaba también la influencia de Strawinsky¹⁸⁷. Clasicismo y romanticismo eran categorías coexistentes en la definición de arte nuevo, desde las que analizar un mismo panorama, un mismo proceso de análisis del bagaje musical: “el criterio clasicista es aquel que somete la aportación individual a los imperativos exteriores, estilísticos, de una forma predeterminada. Inversa postura la del artista romántico”¹⁸⁸.

En su siguiente ensayo, *El siglo Romántico*, de 1936, el crítico corroboraba que la reacción contra el romanticismo se había disipado. El neoclasicismo y la exaltación de las formas puras habían sido una forma más de romanticismo. La evocación del pasado “enamoramiento romanticista hacia los tiempos pasados”¹⁸⁹, los dogmas formales franceses, y la recuperación de la naturaleza, eran aspectos románticos. El dualismo clasicismo-romanticismo era falso y había surgido desde connotaciones políticas al igual que las oposiciones “cosmopolitismo y nacionalismo”, “positivismo e idealismo”, “naturalismo e impresionismo”, liberales y conservadores, progresistas y reaccionarios, jóvenes y viejos [...] categorías retóricas a las cuales bastaba una definición más o menos exacta en sí misma, pero que no se desprendía de la realidad objetiva, [...] forzándola de antemano a una norma peconcebida [...] lo cual era un programa pues, romántica, donde la voluntad sentimental determina la forma [...] La voluntad de ser clásicos constituía para Salazar una iniciativa romántica. La imposición de la forma pura relegaba al artista a una categoría servil, “mientras que el romanticismo,

¹⁸⁴ PANNAIN, Guido: “L’idea de classicismo nella musica contemporanea”, *La Rassegna Musicale*, Turin, 1931, pp. 193-204.

¹⁸⁵ TERPANDER (Edward Dent): “The neoclassicist and form”, *The Musical Times*, julio de 1934, pp. 502-503.

¹⁸⁶ SALAZAR: *La Música actual en...*, pp. 11-12.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 410.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 17

¹⁸⁹ SALAZAR, Adolfo: *El siglo romántico. Ensayos sobre el romanticismo y los compositores de la época romántica*. J.M Llagués, editor, Madrid, 1936, pp. 20-29.

consecuente con su idea de libertad buscaba una forma libre, idónea con el motivo inspirador, más no por eso imperfecta”.

El romanticismo tenía esa alternancia entre sentimiento y razón, revolución y regresión, innovación y academicismo, todos ellos eran rasgos románticos. El clasicismo como estado de perfección, algo apuntado ya antes en otros autores, se convertía en una aspiración romántica.

clasicismo como estado de perfección, algo apuntado ya antes en otros autores, se convertía en una aspiración romántica.

Gustavo Pittaluga proclamaba en *The Chesterian*¹⁹⁰ la libertad del artista a través de la construcción desde la expresión, frente a la imitación de fórmulas del pasado. Y Salvador Bacarisse seguía esta perspectiva¹⁹¹.

Carlos Bosch señalaba que se estaba viviendo una era de neorromanticismo¹⁹². La discusión sobre clasicismo-romanticismo respondía a esos dualismos falsos que se habían creado en los años veinte, como había señalado Salazar, y confirmaba que la rehumanización del arte y el rechazo al Neoclasicismo como formulismo albergaba posiciones que preparaban desde la defensa del arte social los futuros acontecimientos:

Las artes, imagen de una protuberancia espiritual abstracta, ofrecen el espectáculo, magno y deprimente a la vez, de unas bellas ruinas arcaicas enclavadas en un recinto recién urbanizado [...]. El arte es abstracto, teniendo por atributo el sentimiento de la belleza, huye de la hipérbole de nuestro mundo y se encierra en las regiones imprecisas de la metafísica, regiones inaccesibles, a los que están desprovistas de un sentimiento espiritualista [...]. Arte es revolución [...]. Existe belleza en el orden social de la humanidad [...]. La música en nuestra época es esencialmente revolucionaria. En sus acordes retorcidos, en su poligonía brutal y anárquica es donde patentiza más su protesta por la controversión de unas leyes inmutables y universales, que el hombre, ciego por su orgullo, quiere en vano derogar. Mientras el orden, el ritmo y la armonía no reinen entre los hombres, difícil será al artista plasmar visiones armónicas y bellas. El espíritu animificador, propulsor del arte, desertará de las filas de los abstraccionistas, y tomando bifurcaciones nuevas, revelarse en manifestaciones humanistas¹⁹³.

¹⁹⁰ PITTALUGA, Gustavo: “Francis Poulenc, and the praise of the paradox in art”, *The Chesterian*, núm. 124, vol. 17, noviembre-diciembre de 1935, pp. 37-40.

¹⁹¹ Bacarisse, Salvador: “Julián Bautista en la Orquesta Filarmónica”, *Luz*, 12 de mayo de 1932.

¹⁹² BOSCH, Carlos: *Espíritu pretérito en horas actuales. Wanda Landowska y Sain Leu –la – Fôret*, Espasa Calpe, Madrid, 1936, p. 45.

¹⁹³ CARDONA, Leopoldo: “El sentimiento revolucionario en el arte”, *Ritmo*, 1 de marzo de 1936, pp. 4-5.

CAPÍTULO V

RETORNOS Y VUELTA AL PASADO. VÍNCULOS CON EL CLASICISMO MODERNO

En los primeros años del siglo XX la relación entre renovación y tradición se invierte y se rompe la distancia entre actualidad e historia. Se produce, en palabras de Pérez Maseda, “la ruptura de la evolución histórica y la quiebra del mismo principio de evolución que había sido determinante en la música occidental durante un milenio [...]; el pasado se convierte en el objeto de la historia misma”¹. Esa actitud frente a la tradición puede resumirse en las palabras del escritor T.S. Eliot citadas más arriba:

La tradición no es repetición, imitación o adopción de formas vacías. La tradición demanda un sentido histórico y conlleva una percepción, no sólo de lo pasado, sino de su presencia. El sentido histórico impele al hombre a un sentimiento de que el completo de la literatura europea desde Homero y de su país tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo.

La idea de «retorno a», como la propia noción de Neoclasicismo, no implicaba la imitación de estilos pasados, sino el derecho de una «propia aproximación a la tradición antigua»².

La noción de *retorno* se puede entender en una primera lectura como un sinónimo de la noción de Neoclasicismo, y así ha sido entendida en muchos estudios sobre este tema. Sin embargo, a pesar de poderse identificar en algunos casos, tuvo un sentido más amplio y persistió en el debate sobre el Neoclasicismo, rechazado éste como etiqueta presta a equívocos. Abarcó cuestiones tan diversas como la vuelta al pasado, la utilización de la tradición de un modo que supusiera al mismo tiempo la ruptura con la misma y la recuperación del patrimonio nacional y universal. Desde el punto de vista estético se habló de retorno como vuelta a estilos anteriores en la música y las artes plásticas, pero también como “retorno al orden”, a un arte depurado, simple, sencillo.

Abordar la significación del concepto de retorno en relación con el Clasicismo moderno implica considerar sus múltiples connotaciones y destacar aquellos aspectos relacionados con el Neoclasicismo en cuanto a la utilización de la tradición culta y popular desde la perspectiva de los críticos y ensayistas de la época. La idea de retorno se tradujo, no solamente en el recurso a las formas clásicas, en sentido amplio, sino que, sobre todo, delimitó en el Neoclasicismo la atención al siglo XVIII y en España, en un sentido cultista y universalista, la atención a la música española desde el Medioevo, especialmente a través de la obra de Falla. Pero implicó también, en el contexto de rechazo al XIX y por tanto del deseo de despojar a la obra de toda significación extramusical, recurrir al primitivismo como sentido estético y no solamente como recuperación de la tradición popular, del folclore.

Ello implicó la discusión sobre la cuestión de la tradición, el patrimonio musical y los trabajos y ensayos sobre su recuperación, la reivindicación del repertorio antiguo

¹ PEREZ MASEDA, Eduardo: “Aquel largo camino que condujo hacia mí: Los retornos en la música actual”, *El Pasado en la música de nuestro tiempo: II Semana de Música Española*, Madrid, Museo del Prado, 1988, pp. 122-135.

² MILHAUD, Darius: “La tradition”, *Atti del Terzo Congresso Internazionale de Musica*, Firenze - 30 aprile a 4 maggio 1938, Firenze 1940, p. 91

asociado a una serie de valores estéticos comunes al neoclasicismo, y la discusión sobre la posibilidad de esos retornos en el siglo XX a través del encuentro de valores históricos, antiguos y clásicos en las nuevas obras musicales, parangonando en especial siglo XVIII y siglo XX. Todos estos aspectos han de ser estudiados en el caso español, poniéndose en relación con las principales referencias europeas, especialmente la crítica y el pensamiento franceses.

1. La cuestión de los retornos en España

Para entender la discusión sobre los retornos en España hay que tener en cuenta el debate sobre la definición del carácter nacional a finales del siglo XIX y la necesidad de su renovación y apertura a Europa. Como señala Inman Fox, siempre que la burguesía renovadora planteaba una renovación y un espacio identificador surgía la discusión sobre la tradición³.

El krausismo influyó sin duda en la búsqueda de investigación y reflexión sobre la historia⁴. Unamuno planteaba una visión noventayochista de la tradición en su obra *En torno al casticismo*, de 1895, resaltando el proyecto de los intelectuales liberales de “descubrir la identidad nacional española”⁵. Resaltaba la importancia de la tradición en relación al problema nacionalista, exponiendo su idea de *tradición eterna* y destacando la importancia del presente como universalidad. Ramiro de Maeztu, por su parte, en su obra *Hacia otra España*, de 1898, presentaba una visión renovadora de España rechazando el “culto a las cosas muertas”⁶.

Ya hemos tratado las ideas sobre el pasado de Ortega y Gasset. El filósofo rechaza el “retorno” en su sentido historicista, porque el arte es presente y la recuperación del pasado sólo existe en tanto parte de ese nuevo arte. El arte es valor histórico sujeto a las condiciones del tiempo. Es el “pasado sin retorno” el que da a la obra su pureza objetiva en su complacencia irónica respecto a la obra y respecto a la distancia temporal que presenta. Ortega reaccionaba contra la visión historicista romántica del pasado del 98 porque imponía un pasado “opresor” que no permitía el desarrollo “en presente”⁷. Este es un aspecto a tener muy en cuenta al analizar la discusión sobre los retornos en España.

El movimiento noucentista catalán por su parte participaba de la misma noción de recuperación del pasado de Ortega al rechazar la imitación y la involución del arte. Pero planteaba el sentido de la tradición a través del *retorno* a los procedimientos del Barroco y del setecientos. D’Ors lo definía en la música del periodo anterior al “expresionismo romántico”. Esa perspectiva noucentista estaba clara en el ensayo de Joaquín Nin, *Pro Arte*⁸: “es posible por lo tanto, sin caer en la deplorable manía de separar el arte antiguo del arte moderno, y permaneciendo adicto al espíritu actual, confesar una marcada predilección por el pasado [...], eso no significa que no se ame la música nueva”.

³ INMAN FOX, E.: *La invención de España...*, p. 12.

⁴ Mainier señala la influencia del krausismo en el nacionalismo de Azaña. MAINIER, *La doma de la quimera...*, p. 278.

⁵ INMAN FOX, E.: *Op. cit.*, p. 117.

⁶ MAEZTU, Ramiro de: *Hacia otra España*, Madrid, Rialp, 1962, p. 132.

⁷ ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote...*, pp. 17-18.

⁸ NIN, Joaquín: *Pro Arte...*, pp. 55-58.

Desde 1915 la crítica española presentó una idea del pasado relacionada con esa estética afirmativa de Ortega y Gasset en la que se planteaba la superación del peso del pasado y la afirmación del arte nuevo, en el contexto de la necesidad de redefinición y creación de tendencias en el arte⁹. En la música esa necesidad se planteaba al mismo tiempo que obras como las *Siete Canciones populares españolas* de Falla señalaban un nuevo concepto de la tradición.

La introducción del futurismo en España por influencia italiana acentuó la necesidad de búsqueda en los modelos antiguos y el surgimiento del término *retorno* que se convertiría en vocablo usual en las siguientes décadas. Mauricio Bacarisse analizaba la cuestión desde la perspectiva ultraísta¹⁰, constatando desde la poesía la importancia de la polémica del retorno como concepto frente al retorno como artificio, copia o imitación. Era la misma perspectiva que la de Gerardo Diego¹¹, que defendía la idea del arte en permanente evolución, coincidiendo con el noucentismo. El arte nuevo se producía por “desenvolvimiento del arte antiguo”.

En lo musical Matilde Muñoz presentaba a Debussy como alternativa al futurismo, y señalaba la necesidad del retorno citando la expresión de Verdi: *torniamo all'antico*¹². Salazar, por su parte, señalaba un “retorno a la música pura”, reconociendo la necesidad de un “espíritu tradicional”¹³, pero afirmando no obstante que “estar en espíritu con una civilización o época no consiste en el empleo de sus acueductos o fuentes”¹⁴. La identificación del retorno se producía desde los mismos ámbitos y con los mismos elementos que se auguraban los nuevos clasicismos en todos los frentes artísticos.

En 1924 el concepto de retorno se identificaba con el Neoclasicismo y, como ocurre con éste, se empezaba a cuestionar su validez. Así lo plantaba Guillermo de Torre en la revista *Alfar*¹⁵, y en Cataluña Cristófor de Doménech, que se preguntaba si era posible un “retorno a los clásicos”, aludiendo al famoso retorno de los italianos¹⁶. Ese mismo año, a propósito del estreno del *Retablo de Maese Pedro*, Salazar utilizaba los criterios orteguianos para definir la nueva obra de arte en la que el tema tradicional se “disolvía”¹⁷. Con la frase “este instrumento cuyos sonos me hacen olvidar toda la historia de la música”, el crítico constataba la perspectiva expuesta desde el noucentisme. Pero su interés era identificar la tradición musical con lo nacionalista.

La necesidad de la tradición estuvo patente desde una perspectiva orteguiana y nietzscheana en tanto “tradición ha de servir a la historia solamente en cuanto ella sirva a la vida”. Estaba claro en las palabras de Guillermo de Torre en *Literaturas Europeas de vanguardia*:

⁹ SALVADOR, Miguel: “Realidad musical española”, *Lira Española*, 1 de febrero de 1915. Se vuelve sobre este tema en *Revista Musical Hispanoamericana*, en los artículos de febrero y marzo de 1916.

¹⁰ BACARISSE, Mauricio: “Afirmaciones futuristas”, *España*, núm. 271, 1920, p. 24.

¹¹ DIEGO, Gerardo: “Intencionario”, *Grecia*, núm. 46, año 3, 15 de julio de 1920.

¹² MUÑOZ, Matilde: *De Música: ensayos de literatura y crítica*, Madrid, 1917, ed. de El Imparcial, p. 41.

¹³ SALAZAR, Adolfo: “Los nuevos músicos de Italia. La S.I.M.M. Ars Nova”, *España*, núm. 240, 1919, pp. 11-12.

¹⁴ JUAN DEL BREZO: “Orquesta Filarmónica, *Le Tombeau de Couperin*, de Ravel”, *La Voz*, 18 de noviembre de 1922, y 24 de noviembre de 1923.

¹⁵ TORRE, Guillermo: “Bengalas”, *Alfar*, núm. 42, 1924, p. 14.

¹⁶ DOMÉNECH, Cristófor de: “Entorn del classicisme”, *La Revista*, noviembre de 1924, pp. 155-156.

¹⁷ SALAZAR, Adolfo: “Estreno del Retablo”, *El Sol*, 29 de marzo de 1924.

Mi actitud [...] la modernolatría [...] el pasado artístico no me interesa como tal, en su fría deducción museal, en su yacente esterilidad estatuaría [...], me interesa el pasado en función del futuro, y mejor aún del presente [...]. Del pretérito remoto su virtual pervivencia, visible, no en sus ficticias evocaciones o continuaciones sino eco vivo, en su prolongación virtual. De ahí que los clásicos, ciertos clásicos, sólo nos interesen por sus virtudes asimilables, adherentes al espíritu moderno”¹⁸.

De las críticas de estos años surgió la ambigüedad y problemática de la validez del uso de los retornos.

Mantecón hablaba de “valor histórico inamovible” al tratar la forma clásica¹⁹. El pasado era necesario, pero había de ser evocado en obras nuevas, originales, como exégesis y no en “reconstituciones históricas, aportando fósiles”²⁰. La aproximación adecuada al pasado era la de Debussy o Ravel, y la que generaba fósiles era la de los románticos alemanes como Strauss. Esa opinión dependía del ambiente intelectual más avanzado que hacia 1924 rechazaba el tradicionalismo de d’Ors, pero que paradójicamente compartía valores noucentistas.

Arconada, por su parte, señalaba la “falacia del retorno”, identificada con un “renacimiento clasicista que muchos proclamaban” y con “un viraje hacia la derecha”, al mismo tiempo que desarrollaba el propio concepto. Había que diferenciar la recapitulación, el conocimiento de la tradición y la historia, del retorno como algo ficticio e impuesto. La reflexión sobre el retorno se establecía por tanto en torno al concepto de tradición: “Los músicos de la derecha se quedan en el pastiche de la tradición, mientras que los excelentes, situados a la izquierda no intentan copiar la tradición, la continúan. Un concepto está en función de la revitalización del arte, y el otro en función de un tradicionalismo conservador”²¹. Esta y otras aseveraciones de similar índole traducían el rechazo al endurecimiento de la dictadura política en España y rechazaban, junto con ello, el clasicismo conservador.

La polémica sobre los *retornos* estaba también presente en estos años en la crítica europea. En 1926 Roger Sessions describía en *Modern Music* el famoso retorno a Bach como una estandarización y una moda leídas sin el conocimiento profundo de las obras²². Y en 1927 aparecía en la *Revue Pleyel* un artículo de Roland-Manuel titulado “Sobre algunos retornos”²³. Suponía uno de los primeros análisis en Francia sobre el fenómeno. Esos retornos para él eran resultado de una necesidad de simplicidad, - “retorno a la simplicidad”- y se habían centrado en Bach, Haendel y Scarlatti. El retorno era no obstante una moda puramente artificial, presente en los compositores contemporáneos, como Stravinsky, y expresada como la “voluntad de estilo”. Este argumento sería también el utilizado por Salazar en todos sus escritos posteriores.

La asociación de los retornos con el Neoclasicismo de Falla en la crítica española provocó por el contrario que se considerara el verdadero y válido retorno como algo inherente a la obra de Falla y anterior al neoclasicismo stravinskyano, idea de Salazar que perduraría en la historiografía posterior. En *Sinfonía y Ballet* afirmaba que “alusiones

¹⁸ TORRE, Guillermo de: “Actitud ante el pasado”, *Literaturas europeas de vanguardia*...p. 47.

¹⁹ JUAN DEL BREZO: “La *Sinfonietta* de Ernesto Halffter o la Primavera”, *La Voz*, 6 de abril de 1927.

²⁰ JUAN DEL BREZO: “Segundo concierto de la Sinfónica. La *Suite de baile* de Richard Strauss”, *La Voz*, 20 de abril de 1925.

²¹ ARCONADA, César M.: “Ensayo sobre la Música en España”...

²² SESSIONS, Roger: “On Oedipus Rex”, *Modern Music*, núm. 5, marzo-abril de 1926, pp. 9-15

²³ ROLAND-MANUEL: “De quelques retours”, *Revue Pleyel*, núm. 46, julio de 1927, pp. 313-314.

metafóricas a nuestra música religiosa-primitiva y a nuestros clásicos del XVI datan en Manuel de Falla del año 1919, cuando, según creo, no existía aún en Europa otro “retorno” sino la frase de Verdi “*torniamo all’antico*”²⁴. Sin embargo, y en común con la crítica francesa, para Salazar ese retorno era imposible, no había un retroceso sino la elección de un idioma. En las opiniones expresadas posteriormente por Salazar, tanto sobre el *Concerto* de Falla como sobre *Sinfonietta* de Halffter, el retorno, la vuelta a estilos pasados, no era tal, era un procedimiento del artista moderno, lejos de una moda muchas veces mal interpretada en Europa sobre “un retorno al idioma de los clásicos del 700”²⁵:

En las pretendidas “vueltas” a los estilos pretéritos, hay que destacar, sobre todo esta actitud, que supone precisamente lo contrario de lo que se cree, es decir, un espíritu altamente original que no quiere obligarse a las frasecitas y dicharachos de moda que pasan por idiomas en los tiempos modernos, sino que prefiere el ancho, inmenso caudal de léxico clásico para no verse acongojado por costuras demasiado estrechas²⁶.

La perspectiva de Mantecón, similar, señalaba que la proclama italiana de “volvamos a lo antiguo” no se había cumplido aún a pesar del desarrollo de la vanguardia y la inclusión de la proclama de Verdi en movimientos modernos²⁷.

Dentro de esta misma perspectiva, los principales críticos que reflexionaron sobre los retornos rechazaban el “pastiche”, término que encontramos reiteradamente en el sentido de copia o “refrito”. Relacionado con él se utilizaba el término *métier*, presente en el ideario estético stravinskyano y que pasó a España por influencia francesa. Lo hemos visto citado en varios textos –también referido a la recuperación clasicista en las artes plásticas– aludiendo a su importancia en el siglo XVIII y asociado a la imposibilidad del nuevo clasicismo de poseer dicha cualidad, cayendo muchas veces en el pastiche.

Mantecón comparaba la recuperación de la música del siglo XVIII en Strauss –Lully– y en Ravel²⁸ –Couperin–: en el primero era pastiche porque restituía el siglo XVIII “como en vitrina de anticuario, desmedulizado, muerto, ya cadáver”; pero Ravel conseguía traernos más esencias dieciochescas porque sólo pensaba en hacer música. Es interesante comprobar que Mantecón incide en que Strauss es teutón y por lo tanto su espíritu no se adecua al del siglo XVIII, mientras que el del francés sí. Los compositores modernos no recurrían al pastiche porque “la falsificación carecía de vitalidad y eficacia”²⁹.

Esa distinción estaba presente también en Francia. Desiré Paque escribía en la *Revue Musicale* que la moda de los retornos se había convertido en un retroceso debido al abuso del pastiche y de la copia, o al convertirse en norma impuesta³⁰. Salazar también

²⁴ SALAZAR, Adolfo: *Sinfonía y Ballet...*, p. 246.

²⁵ SALAZAR, Adolfo: *La música contemporánea en España*, Madrid, Ediciones La Nave, 1930.

²⁶ SALAZAR, Adolfo: “La novena reunión de la S.I.M.C en Oxford”, *Ritmo*, núm. 40, 15 de septiembre de 1931.

²⁷ Para Mantecón Stravinsky era el referente de los jóvenes músicos españoles en su alusión a estilos pasados y así lo veía en las *Tres marchas burlescas* de Bacarisse. Bacarisse dirige esta obra frente a la Orquesta Lasalle el 3 de noviembre de 1928. JUAN DEL BREZO: “La orquesta del Palacio de la Música”, *La Voz*, 4 de noviembre de 1928.

²⁸ JUAN DEL BREZO: “Un concierto de la Orquesta Filarmónica”, *La Voz*, 15 de enero de 1927.

²⁹ JUAN DEL BREZO: “Un concierto en el Teatro de la Zarzuela”, *La Voz*, 26 de enero de 1928.

³⁰ PAQUE, Desirée: *Op. cit.*

trataba el tema en *La Música actual en Europa y sus problemas* constataba que en muchos casos de había hablado de pastiche al no comprender tampoco la metáfora moderna del pasado.

A finales de la década de los años veinte el término *retorno* aludía en un sentido general a la recuperación de músicas anteriores. Lliurat reflexionaba en la *Revista musical catalana* sobre el retorno a través del *Concerto* de Falla. Aceptaba la idea de “vuelta al pasado”³¹ como atención al repertorio de Bach, Haendel y Scarlatti, como en el ámbito francés. Esa noción estaba relacionada con los rasgos del Neoclasicismo: música pura, belleza en el orden, formas puras, intelectualismo, antirromanticismo, antiimpresionismo. Para el crítico catalán la obra de Falla era no obstante resultado de esa necesidad general europea de los retornos que habían anticipado Strawinsky y Casella. Sin embargo, en muchos casos la utilización del término estaba exenta de reflexión³². Pocos eran los críticos, como Salazar, que cuestionaban estos asuntos.

La progresiva humanización del arte que venimos explicando y el rechazo a lo excesivamente normativo y formalista en los años treinta tuvo su plena realización una vez proclamada la República. En ese momento se replantea la idea de retorno como moda impuesta por Francia y las vanguardias³³, argumento que emplearía Salazar en *La música actual en Europa y sus problemas*. El retorno en realidad no había existido, “el verdadero sentido de este supuesto retorno no es sino la afirmación de la identidad sustantiva del arte, cualesquiera sean los aspectos que revista”³⁴. Salazar consideraba los retornos en Europa como un fenómeno ligado a la obra de Strawinsky desde *Pulcinella* y especialmente por el famoso “*retour a Bach*”: “entre la segunda visita de Strawinsky a Madrid y al que se comenta, se ha desarrollado desde su comienzo a su fin, todo ese ciclo de retornos, que yo mejor llamaría *dintornos*”³⁵. Y añadía:

La resurrección de estilos pretéritos llevada a cabo recientemente por diversos artistas tiene un poco este significado, y ocurre exactamente por vía de experimentación, de ninguna manera por vía de reproducción [...]. Si no se entiende esto, no se entenderá nunca lo que valen en el arte actual las experiencias llevadas a cabo con principios estilísticos de los siglos XVIII y anteriores.

Bal y Gay consideraba también en las páginas de *Nueva España* que los retornos eran falsos, y que el concepto de retorno, tomado como concepto y como objeto, implicaba una voluntad romántica, lo que confirmaba que el Romanticismo no estaba lejos. El ejemplo era el “retorno” a Schumann en el *Concierto Campestre* de Poulenc³⁶.

³¹ LLIURAT, Federic: “El concerto para clavicémbalo y cinco instrumentos, de Manuel de Falla, *Revista Musical Catalana*, año 26, núm. 305, mayo de 1929, pp. 173-178.

³² “Música no confusa y revolucionaria, sino música neta y bien definida que orienta y que retorna”, LLONGUERAS, Joan: “Gran Teatre del Liceu. Concerts de Cuaresma”, *Revista Musical Catalana*, abril de 1929, pp. 145-146.

³³ ABELLÁN, Antonio M.: “Modos y modas del arte y los artistas”, *Musicografía*, octubre de 1933, núm. 6, año 1, pp. 124-125.

³⁴ SALAZAR: *La música actual en Europa...*, pp. 408-414. El término *dintorno*, italiano (perfil o perfiles internos de una figura o de una arquitectura), podía aludir perfectamente a la influencia del fascismo italiano sobre ciertos conceptos asociados al neoclasicismo y rechazados en este momento por los intelectuales de izquierda. Por otra parte, este mismo término había sido utilizado por Ortega y Gasset en 1925 rechazando la vuelta a estilos pretéritos desde posturas reaccionarias. ORTEGA Y GASSET: “Contorno y dintorno”, *El Sol*, 25 de febrero de 1925, p. 8.

³⁵ *Ibidem*, p. 413.

³⁶ BAL Y GAY, Jesús: “Francis Poulenc en Madrid”, *Nueva España*, núm. 8, 1930.

No obstante, el concepto de *retorno* en su acepción más general se seguiría utilizando en años posteriores. Rodolfo Halffter, por ejemplo, hablaba de la *Suite all'antica* de Bautista como testimonio de los “retornos” cuyo origen habría que buscar en los años 1924-1925, con su *Sonatina-trío*³⁷.

2. El siglo XVIII como ideal

Fue el siglo XVIII el principal objeto de las reflexiones estéticas sobre los retornos, un siglo considerado de manera tan amplia y abstracta como los propios conceptos de Neoclasicismo o de retornos, ya que se incluían en él Bach, el clavecinismo francés e italiano, Scarlatti, Haendel..., hasta Mozart³⁸.

Se partía de premisas establecidas en Francia a partir de la obra de Strawinsky, que recogían a su vez las ideas establecidas a principios de la década de los años veinte sobre la necesidad de recuperación de la tradición clavecinista europea del siglo XVIII³⁹. Los conciertos en España representaban esa síntesis de compositores y estilos del siglo XVIII, especialmente por la presencia de intérpretes como Wanda Landowska. No obstante, la recurrencia al siglo XVIII existía en el Noucentisme aunque no hubiera conciencia de un sentido clasicista moderno, y esa recuperación fuera en principio paulatina e integrada en conciertos con repertorio romántico⁴⁰.

Todo ello fomentó en muchos casos hablar de un *dieciochismo* asimilado al propio concepto de retorno y de neoclasicismo, que olvidaba en ocasiones el uso de músicas anteriores al siglo XVIII.

En cuanto al recurso al siglo XVIII en la composición moderna relacionada con el neoclasicismo, ya hemos señalado anteriormente su utilización con sentido irónico, algo destacado en la obra de Strawinsky y Ravel. En la música española, sin embargo, el siglo XVIII se utilizó como mención cultista, fundamentalmente a través de Scarlatti.

En los estudios sobre este periodo no se ha prestado atención a que la noción de neoclasicismo olvidó en muchos casos el verdadero sentido práctico de esos retornos que hubiera llevado a hablar de *Neobarroquismo*, pues la propia recuperación de música del siglo XVIII se centró en compositores barrocos, aunque desde la preconización siempre de valores clasicistas. La recuperación barroca dependía de los criterios señalados por el citado Wölfflin y por Arnold Hauser sobre la inserción del Barroco en el clasicismo como sentido estético, la visión del pasado anterior al Romanticismo

³⁷ HALFFTER, Rodolfo: “Julián Bautista”, *Música*, núm. 1, enero de 1938.

³⁸ Por ejemplo, el repertorio de concierto en España en estos años presentaba esa síntesis de compositores y estilos del siglo XVIII, especialmente por la presencia de intérpretes como Wanda Landowska.

³⁹ ROLLAND, Romain: *Voyage musical au pays de passé*, Paris, Hachette, 1920. No obstante se ha de tener en cuenta que la recuperación de la música del siglo XVIII fue un fenómeno extendido en Francia desde 1860 aproximadamente. Se han explicado los antecedentes en el capítulo sobre dicho país.

⁴⁰ En Barcelona en general los compositores más llevados a los repertorios serían los clásicos: Beethoven, Wagner, Brahms, Schubert, Mendelssohn, Mozart, Haydn o Bach, estos tres últimos integrados como casos de retornos. TALTABULL, Cristófor: s.t., *Revista Musical Catalana*, núm. 6 de 1909, p. 16.

como clasicista⁴¹. En *Lo Barroco* d'Ors mostraba la importancia del concepto –el ión-barroco en todos los fenómenos de la cultura:

La síntesis de Spengler⁴² descubre la inspiración barroca de ciertos fenómenos de la cultura [...] ciertas propagandas a favor de la música antigua, rebuscas de eruditos..., conciertos de Wanda Landowska..., sociedades consagradas a los instrumentos arcaicos o el estudio de Mozart [...] la analogía entre ciertos ejemplos de rareza en la literatura del pasado y en los gustos del arte de vanguardia, y en general, de la producción ultramoderna, no podría dejar, por otra parte, de favorecer algunos fenómenos de Retorno⁴³.

2.1. La contraposición entre los siglos XVIII y XX y el concepto de estilo

Durante la década de los años veinte la preocupación por establecer una definición de *estilo* fue persistente en los escritos de los principales intelectuales. Esto era un reducto del pensamiento noventayochista y de la influencia del determinismo de Taine que hemos citado antes relación a otros conceptos. No obstante, la influencia de Wölfflin y Wörringer en la década es esencial. Ya hemos comentado la influencia de la concreción y la determinación formal en el concepto de estilo de Wölfflin, así como su repercusión en Ortega y d'Ors.

Worringer trató, por su parte, el concepto de estilo a través de su noción del hombre clásico⁴⁴. Su idea de que las épocas clásicas son consideradas como tales porque la estructura fundamental de su voluntad de arte coincide con la nuestra, en principio plantearía la posibilidad de los retornos en el siglo XX, pero justamente la concepción de Worringer de que era la necesidad de asentamiento de un estilo y la ausencia de éste en las vanguardias lo que provocó la necesidad del pasado, fue el argumento esgrimido para rehusar la estandarización de los retornos y el neoclasicismo. Por otra parte, el debate sobre las posibilidades del arte tras el impresionismo y la discusión sobre el objeto conllevaron la discusión sobre el estilo, como se ha visto aquí en algunos escritos.

La determinación del estilo fue crucial en la concepción de Ortega y Falla sobre la utilización del pasado, y su insistencia en el clasicismo sólo como presente, así como el rechazo a la imitación o copia, cuestiones muy estipuladas por el pensamiento noventayochista.

Unamuno explicaba en 1924 en *El Imparcial*, periódico que había publicado una encuesta sobre el estilo en 1923, sus ideas sobre este aspecto⁴⁵. En síntesis definía el

⁴¹ Eugenio d'Ors comenta la obra de Carlos Bosch, crítico cercano a su pensamiento. En el prólogo al ensayo *En las cataratas de lo Barroco*, de este autor, d'Ors se refiere al clasicismo a través de la recurrencia al siglo XVIII: "Tres siluetas han venido a habitar esta sección del libro de Carlos Bosch. Siluetas, sombras recortadas, sin más fisionomía que la de su sombra, tal como el arte y el juego del siglo XVIII". D'ORS, Eugenio: *Prólogo a: BOSCH, Carlos. En las cataratas...*

⁴² Que publica su obra *La decadencia de Occidente* en Viena en 1919, prologada en su versión castellana por Ortega y Gasset en 1923. (La obra es modelo de la publicación *Revista de Occidente*. Ortega se fija en su título e ideas para la definición del nuevo espíritu europeo).

⁴³ D'ORS, Eugenio: *Lo Barroco...*, p. 71.

⁴⁴ El hombre primitivo expresado a través de la geometría. El hombre clásico equilibrio entre instinto e intelecto. WORRINGER, Guillermo: "Nuevos hechos, nuevas ideas. El espíritu del arte gótico"..., p. 184.

⁴⁵ UNAMUNO, Miguel de: "Tipo y estilo". *Los lunes de El Imparcial*, Madrid, 23 de noviembre de 1924. Además de otros artículos, en total 31, publicados entre abril y noviembre de 1924, luego recopilados en su ensayo *Alrededor del estilo*.

estilo como algo fuera de toda moda, de lo moderno, criticando los *ismos* (el gongorismo) y resumido en la claridad de la expresión artística. Aunque implícitamente, dadas las circunstancias políticas e ideológicas, Unamuno podía estar realizando subrepticamente una crítica al régimen de Primo de Rivera, por su rechazo de los *ismos* como fórmula, y de la escolástica –la *manera*– como antítesis del estilo, su texto señalaba de nuevo la necesidad de atender al pasado, “más vivo y moderno que los estilos actuales”. En definitiva, más valía tener “estilo” que tener “estilo propio”. Ramiro de Maeztu identifica estilo con belleza, en el marco de la concepción coetánea del arte como metáfora⁴⁶.

Estas ideas y las ya comentadas de Ortega y Falla son básicas para comprender cómo se tradujo la cuestión del estilo a la hora de asumir y discutir la recuperación del siglo XVIII⁴⁷. No es casual que Salazar abordara el tema del estilo en su famosa crítica sobre el *Concerto* de Falla⁴⁸.

La polémica sobre los retornos partió principalmente de la contraposición entre el siglo XVIII y el siglo XX, y se basó en el problema del estilo. En Francia la noción de estilo estaba implícita en las cuestiones sobre la vuelta al siglo XVIII y la recuperación del orden clásico. Cocteau señalaba en 1923 la necesidad de tener estilo y no “tener un estilo”⁴⁹. Y la frase “al estilo de” fue clave en la configuración del Neoclasicismo francés desde finales del XIX, asociada a la búsqueda del estilo como perfección de forma y belleza.

El estreno de *Pulcinella* en 1924 alentó las disquisiciones sobre el retorno al XVIII. Salazar trató este tema al comparar *Pulcinella* y el *Retablo de Maese Pedro*⁵⁰. En este artículo incidía en la imposibilidad de un parentesco espiritual o estético con el siglo XVIII, pues en el XX no existía esa capacidad de estilo como adecuación de la estética al momento histórico. Recordemos que en estos años ya existía un debate sobre el Neoclasicismo y los retornos, su validez y su ocaso. Esas mismas ideas fueron transmitidas por Mantecón; es interesante ver sus comentarios a *Pulcinella*, fiel reflejo de los de Salazar, para comprender muchos de los aspectos que se destacan en la crítica: “Les habrá parecido extraño e incongruente el maridaje de Pergolesi y Strawinsky, aunque reiteradamente hayamos querido mostrar el parentesco espiritual de la música del siglo XVIII con la actual”⁵¹. Para Mantecón ese parentesco no posible porque el siglo XX no poseía un estilo, simplemente era “muy siglo XX”, teniendo en cuenta el pensamiento de Ortega y Gasset. Falla señalaba también en esta fecha que el siglo XVIII era un modelo adecuado estética y *estilísticamente*, por sí mismo, adecuado a su

⁴⁶ MAEZTU, Ramiro de: “Estilo y belleza”, *El Sol*, 27 de marzo de 1923. La problemática sobre el objeto en la obra de arte y el arte puro fue tratada por Maeztu en varios artículos.

⁴⁷ Unamuno reivindicaba Castilla como modernidad, rasgo común a los nacionalismos artísticos y musicales, y que estudiaremos aparte.

⁴⁸ SALAZAR, Adolfo: “El *Concerto* de Manuel de Falla, idioma y estilo, clasicismo y modernidad”...

⁴⁹ COCTEAU, Jean: “Order considered as anarchy”, (Conferencia leída en el Collège de France en mayo de 1923), en: COCTEAU, Jean: *A call to order*: London, Faber and Gwyer, 1926, pp. 183-208.

⁵⁰ SALAZAR: “Polichinela y Maese Pedro”, *Revista de Occidente*, núm. 11, 1924.

⁵¹ JUAN DEL BREZO: “Musical: Strawinsky dirige su *Pulcinella* y *Pájaro de fuego*”, *La Voz*, 26 de marzo de 1924.

“momento”. Su uso en el siglo XX era un artificio y un ideal al que sólo se habían aproximado Strawinsky y Debussy por su libertad y espontaneidad⁵².

Fernando Vela negaba el asentamiento estético del nuevo clasicismo por esa razón⁵³. Vela aludía a la cuestión de la música pura como irrealizada, porque no se adecuaba estéticamente al periodo artístico y musical, el siglo XX. El intento de uniformización universalista llevaba a la realización de una serie de rasgos estilísticos como la alusión al siglo XVIII, pero el perfil estético del neoclasicismo respondía a una búsqueda planteada desde principios del siglo XX, a la transición y al cambio incesantes. Ese debate no impidió que la mayoría de los críticos musicales compararan de forma teórica y abstracta el estilo de algunas obras con el siglo XVIII, especialmente en la recepción de la obra de Strawinsky⁵⁴.

En cuanto a las obras españolas, *El Retablo de maese Pedro*, el *Concerto* de Falla y la *Sinfonietta* de Halffter fueron interpretadas desde el “dieciochismo” o lo “dieciochesco”, términos utilizados para referirse a la utilización formal de modelos clásicos y a la evocación de Scarlatti. Salazar utiliza en su comentario a *Pulcinella* la idea del espejo (alusión cubista), referencia común a muchos textos sobre la utilización de la música del XVIII⁵⁵, como elemento deformador, dislocador. El XX *reflejaba* en su espejo el XVIII:

El *Pulcinella* tiene gracia italiana dieciochesca, y sus nuevos atavíos le infunden enérgica vida. Y por ese arte de dramaturgia que posee el verdadero arte nos encontramos llevados a su momento histórico sin esfuerzo erudito, sin complicaciones de ninguna suerte [...]. De Strawinsky hay en *Pulcinella* lo que en modo vulgar se llama la salsa ¡pero cuán succulenta y bien aderezada! Las melodías son de Pergolesi, pero la selección de éstas, su agrupación, el tratamiento armónico e instrumental son del autor de *Petroushka*. Como todos los demás artistas del tipo clásico, Pergolesi y Strawinsky reflejan en ese espejo curvo que es la conciencia de los artistas, una misma música según idénticas leyes físicas. Solamente la distorsión de los espejos cambia a través de las épocas. El resultado es un poco más o menos contorsionado. La Historia del Arte es la de una serie de deformaciones convencionales, cada serie de las cuales se dice estar bajo un estilo. Unas, duran siglos, otras, como en Strawinsky cambian de obra en obra. Desde *El Pájaro de Fuego* a *Pulcinella* se han hecho comparaciones entre Strawinsky y Picasso; no creo mucho en ellas, pero como se ha dicho del malagueño, el ruso es realmente el animador. Strawinsky, transponiendo a Pergolesi, no está, después de todo, muy lejos del *retorno a Ingres* achacado a Picasso. Si no fuese tan poco elegante el hacer paradojas, querría decir que Strawinsky es un escultor de la música, o más bien, un manufactor de fanticos: en otros “il lago di cuor” copia paisajes, celajes románticos, o se agita en tormentitas sentimentales. Como Strawinsky carece de esa víscera famosa, la sustituye con un reflector metálico. La fantasía más sorprendente, la máxima capacidad de jocundia desfila ante sus rígidas aristas. Sopla en la pacífica grey orquestal y desencadena una tempestad de sonoridades extraordinarias, fanticos, trasgos sonoros animados frenéticamente por un viento genial. Cada gesto, cada mueca, cada

⁵² FALLA, Manuel de: “Encuestas. Nacionalismo y Universalismo” (1925), En: FALLA, Manuel de: *Escritos sobre Música...*, *Op. cit.*, p. 116.

⁵³ VELA, Fernando: “El arte al cubo...”, pp. 55-60.

⁵⁴ “En sus últimas producciones se ha colocado en un plano estético que no difiere, en el fondo, del que tan acusado relieve adquirió en el siglo XVIII...”. Z.: “Música y teatros. Gran teatro del Liceo. Séptimo concierto de cuaresma”, *La Vanguardia*, 23 de marzo de 1928.

⁵⁵ La idea del espejo, el reflejo, era también una cuestión estética que había mostrado la crítica francesa haciendo alusión al “otro”, a la proyección nacionalista sobre el pasado, la tradición, y su reflejo actual, además de la proyección colonial y orientalista sobre otras culturas. Por otra parte esta idea es un trasunto de la del espejo del arte como proyección de la Naturaleza desarrollada por Goethe.

guión de ese mundo fantasmagórico está perfilado, tallado, con una fuerza plástica sin precedentes, salvo quizá en la gran época italiana⁵⁶.

Como Mantecón, Salazar exaltaba el proceso por el cual Strawinsky deformaba la música del XVIII con un “espejo metálico”, un filo, un perfil seco.

Mantecón comparaba el lenguaje de Strawinsky en *Apollon Musagète* con el neoclasicismo de Falla y Halffter y señalaba que estos últimos encontraban en su idioma dieciochista un “medio perfectamente capaz de plegarse a sus ideas de españoles del siglo XX [...]Ese *dieciochismo* o aquel francesismo al que acabo de aludir son, en efecto, en estos días una especie de lenguaje universal donde caben ideas y temperamentos diferentes entre sí por los matices [...] pero que tienen en común la historia mediterránea”⁵⁷.

Estos conceptos pervivieron hasta los años cuarenta en el discurso construido por Salazar sobre la línea Falla-Halffter:

Halffter se asemeja, según ha dicho un autor, a los artistas del renacimiento que descubrían, casi sin darse cuenta, un mundo de perfecciones pretéritas bajo el suelo mismo que pisaban con un paso gentil y elástico [...]. Él sabe utilizar como nadie el *reflejo* dieciochesco, y con él construye su *Sinfonietta* que tiene como punto de partida el *Retablo de Maese Pedro*⁵⁸.

La publicación en Francia del ensayo de Paul Bekker *La musique. Les transformations des formes musicales depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, trataba precisamente el problema de la dicotomía entre el siglo XVIII y el XX⁵⁹: se podían imitar las reglas de composición de aquel siglo pero no su espíritu. Bekker elaboraba las ideas que ya había manifestado en *Die Neue Musik* en 1919 y que tan bien conocían tanto Falla como Salazar. En ellas latía la idea de la continuidad histórica y la necesidad de actualizar esa conciencia en todas las épocas, así como la de encontrar formas adecuadas a cada época, pero siempre a través del clasicismo como valor estético permanente. Era algo que estaba también presente en los críticos franceses. Boris de Schloezer explicaba en una publicación española, *Ritmo*, que los retornos en Strawinsky respondían a su búsqueda del estilo y de ahí su recurrencia a formas del siglo XVIII⁶⁰.

Salazar trató en mayor profundidad en todos sus escritos la cuestión de los retornos y la problemática del dieciochismo. Especialmente en sus ensayos de los años treinta que hemos ido señalando aquí. Estas ideas y las expuestas de Paul Bekker estarían especialmente presentes en *La Música actual en Europa y sus problemas*. Los retornos era una forma de acercarse a ciertos procedimientos estilísticos clásicos, y no a su espíritu. Predominaba el estilo de figuras como Bach y Scarlatti, porque su “presenta características mucho más señaladas que la manera personal”⁶¹. También en *La música*

⁵⁶ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Strawinsky. *Pulcinella*, *El Pájaro de Fuego*”, *El Sol*, 26 de marzo de 1924.

⁵⁷ JUAN DEL BREZO: “Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 9 de abril de 1929.

⁵⁸ GABRIELA CORCHERA, M.: “Alegría musical de Halffter”, *Diario de Cádiz*, 10 de diciembre de 1942.

⁵⁹ BEKKER, Paul: “La transformation nouvelle”, *La musique. Les transformations des formes musicales depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Payot, Paris, 1929, p. 214.

⁶⁰ “Desde Beethoven, desde la época de los románticos, nuestra música ha perdido el sentido del estilo: ni el siglo XIX ni el XX han sido capaces de crear un estilo, ni en música ni en arquitectura”, SCHLOEZER, B.: “Apollon Musagète”, *Ritmo*, 30 de abril de 1930, núm. 12, pp. 1-3.

⁶¹ SALAZAR, Adolfo: *La música actual en Europa y sus problemas...*, p. 143.

en el siglo XX destacaba la indefinición estilística y estética del siglo XX y afirmaba que existía un deseo de conciliación estética con el siglo XVIII pero al mismo tiempo una conciencia de búsqueda y continua renovación formal que parecía coartar el ideal formal congruente con el discurrir histórico y social del siglo XX, la capacidad de estilo:

El siglo XX tiene más probabilidades de ser un “siglo corto”, como el XVIII, mejor que un “siglo largo”, como el XIX, conviene recordar que lo propio de los siglos largos es que a su final se acuerdan bastante bien de sus comienzos y que si al comenzar el siglo siguiente una “élite” se ha separado de los tipos característicos del siglo anterior, ellos siguen viviendo con pasable robustez en la conciencia plural; mientras que a la inversa los siglos cortos se olvidan de sus artistas iniciales cuando surgen otros que caracterizan mejor la nueva época. [...] A lo menos según lo que el siglo XVIII significa hoy para nosotros, es decir de la conciencia histórica que vive en nosotros bajo la especie del siglo XVIII. [...] La marcha del arte musical durante este siglo ha de seguir una trayectoria inversa a la seguida en el anterior, más parecida, por lo tanto, a la del siglo XVIII que a la del siglo XIX. [...] Un movimiento invasor, imposible de presumir hoy, penetrará con gran viveza en el nuevo tipo de vida social, y su influjo se extenderá, con su sentido, a todas las zonas de la sociedad, hasta que unos músicos geniales de tanta personalidad como eficacia técnica sean capaces de darle una forma que, al encontrarse congruente con el sentido expresivo, se reputará como perfecta, y por tanto de una ejemplaridad clásica. Pero por poco tiempo, pues que los periodos de perfección clásica, estáticos y verticales, son pronto rebasados por la dinamicidad de la vida [...]. El arte, pictórico o musical, no llega a plasmarse en formas definidas, es decir, capaces de ser consideradas como clásicas, representativas de un criterio concluso, si el modo de vivir no se ha asentado a su vez en un estilo⁶².

Por lo tanto se elegía el XVIII por su adecuación entre estética y estilo, algo que se buscaba constantemente en esta primera etapa del XX. Bosch describía el fenómeno en *Vivencias espirituales* como recuperación histórica del pasado, “que nos vierte emociones coincidentes con las nuestras”⁶³.

2.2. Unión de lo antiguo y lo nuevo: repertorios del XVIII

Desde antes de los años veinte las principales orquestas españolas fomentaron la programación de obras de del siglo XVIII, junto a las que progresivamente fueron incorporando composiciones contemporáneas, en algunos casos con la intención de identificar el arte nuevo y la música antigua.

La Sociedad Nacional de Música fue una de las instituciones que cumplió e hizo fáctico el discurso teórico. Sus objetivos eran descritos por Salazar en la *Revista Musical Hispanoamericana*: “Será la Filarmónica el muy siglo XIX (ya que no XVIII) y la Nacional será el muy antiguo y muy moderno, y junto al audaz cosmopolita pongamos el sincero acento regional”⁶⁴. El primer programa, que tuvo lugar el 8 de febrero de 1915, incluía el *Concierto en do mayor para dos pianos y orquesta* de Bach, con Falla, Salvador y Turina como solistas. En general los programas de la Sociedad unían a Bach, Vivaldi, Haendel, Gluck, Mozart, Schumann o Liszt con Roussel, Koechlin o Bartók, entre muchos otros. Predominaba la producción francesa⁶⁵, pero también había lugar para

⁶² SALAZAR, Adolfo: *La Música en el siglo XX...*, pp. 182-184.

⁶³ BOSCH: *Vivencias espirituales...*, p. 5.

⁶⁴ SALAZAR, Adolfo: “Información musical de Madrid. Sociedad Nacional”, *Revista Musical Hispanoamericana*, 30 de junio de 1916, p. 14.

⁶⁵ *Revista Musical Hispanoamericana*, 31 de mayo de 1917.

Victoria, Morales, Soler, Fuenllana. En paralelo a su descubrimiento y estudio se presentaban en concierto los principales nombres del pasado musical español⁶⁶.

Además de los conciertos ofrecidos por la Orquesta Filarmónica en los que se incluía repertorio de Bach, otras sociedades musicales se dedicaban a la programación de música antigua, como la Sociedad de Conciertos Daniel, que además publicó monografías didácticas sobre compositores, preparadas por Subirá, o también la Asociación de Cultura Musical. Salazar hacía alusión a uno de los conciertos de esta última en el que se había interpretado Bach y Mozart:

La vieja música bien tocada, es un aliciente supremo para las sensibilidades cultivadas ya, así como la música más nueva [...]. Admirable, maravilloso jardín el de la vieja, la muy añeja música. Pero, qué difícil percibir su aroma. Perfumes tan sutiles y volátiles como los de la música moderna no están al alcance de las pituitarias al por mayor, ni de los partidarios del consumo musical⁶⁷.

En muchos casos el repertorio del siglo XVIII se mezclaba con el romántico, que seguía predominando en casi todas las formaciones. Este es el caso de la Orquesta Pau Casals (1920-1936), heredera de la Orquesta Sinfónica de Barcelona (1910-1925), fundada por Lamote de Grignon⁶⁸, que destacó por la recuperación de autores barrocos y clásicos -Bach, Haydn, Mozart, clavecinistas franceses- y autores contemporáneos, y estrenó en España conciertos, suites y fugas de Bach, obras de Bartók y Casella, Ravel, Respighi, sinfonías y conciertos de Mozart, y obras de miembros del Grupo de los Ocho.

Una de las instituciones más importantes en la recuperación de repertorio antiguo y presentación de obras nuevas fue la Asociación de Música de Cámara de Barcelona, que hemos citado aquí en varias ocasiones, fundada en 1913 y que llevó su actividad hasta 1936 difundiendo un repertorio de cámara y sinfónico⁶⁹, y que participaba además de esa idea de unir compositores del siglo XVIII y anteriores con repertorio contemporáneo.

Los conciertos en la Residencia de Estudiantes en los años treinta contribuyeron también a esa idea:

Se presentarán composiciones de antiguos músicos españoles y extranjeros, para establecer la conexión y parangón con los autores actuales. Esas composiciones antiguas, cuya audición es tan poco frecuente, tienen un valor extraordinario por sí mismas y como eslabones que enlazan inquebrantablemente la tradición con el momento presente. Por otra parte, los conciertos nos darán a conocer producciones contemporáneas características, tanto españolas

⁶⁶ SALAZAR, Adolfo: "El instituto de investigación científico musical de Bückeburg", *El Sol*, 20 de agosto de 1920.

⁶⁷ SALAZAR, Adolfo: "La vida musical. Un concierto de "concertos" en la A. d Cultura musical. La evolución del tipo concierto. Otras sesiones", *El Sol*, 8 de febrero de 1924.

⁶⁸ Su repertorio se componía sobre todo de obras de Mozart y Bach junto a las de autores como Rimsky Korsakov, Schumann, Strauss, Tchaikovsky, Wagner y Beethoven.

⁶⁹ AVIÑO, Xosé: "Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, ICCMU, pp. 277 y ss. El 19 de noviembre de 1920 la *Associació de música de camera* interpretó, junto con la Orquesta Pau Casals, la *Suite en re* de Bach y *Ma mere l'oye* de Ravel. Citado en: "Conciertos", *Revista Musical Catalana*, núm. de diciembre de 1920, p. 211

como extranjeras, y de su variedad en géneros y estilos se desprenderá claramente la unidad fundamental del arte actual⁷⁰.

Muchos de estos conciertos se hicieron en colaboración con Unión Radio⁷¹. En ellos se fomentaba la música de cámara, especialmente de músicos españoles como Cabezón, Soler, Albéniz, Mateo Ferrer, Salinas, Milán, Pedrell, Granados, Falla, Turina, Esplá, Halffter, Gerhard, Mompou, Bacarisse, Pittaluga, Remacha y Bautista.

2.3. El ideal sonoro del XVIII en la Orquesta Bética de Cámara

Fundada por Falla en 1923, la Orquesta Bética de Cámara llevó a cabo numerosos estrenos de la música nueva del París de la época, de Strawinsky y de las nuevas generaciones de compositores españoles. Surgió con el objetivo de recuperar “el medio sonoro de la música clásica”, en palabras del propio Falla, que reclamaba el sincretismo de la orquesta y la reducción de instrumentistas por secciones, poniendo como ejemplo estético la sinfonía y el concierto del siglo XVIII, especialmente a través de Mozart y Scarlatti.

En el programa de presentación de la orquesta Falla ponía como modelo de la agrupación la música de Scarlatti, Bach, Haydn y Mozart:

Tan música de cámara es, por lo tanto, un concierto de Vivaldi, o de Bach y una sonata de Domenico Scarlatti, como un cuarteto o una sinfonía de Haydn o de Mozart, pues todas esas obras, indistintamente, se compusieron para ser oídas en salones privados, y cuando eran sinfónicas, para que se ejecutasen por un número reducido de instrumentistas. [...] Cuanto he dicho refiriéndome al concierto o la sinfonía del XVIII, puede ser aplicado en la ejecución de una parte importantísima de la producción sinfónica actual⁷².

En *Ronsel* se anunció su presentación poniendo a la orquesta como ejemplo de “pureza y elevación”⁷³. Mantecón se refería en *La Voz* a la capacidad y características de dicha orquesta relacionándolas con el regreso al siglo XVIII y el rechazo al Impresionismo y al Romanticismo:

Hoy que el sentido crítico e histórico se ha agudizado sobremanera, vemos lo absurdo de querer someter a nuestro módulo actual pretéritas culturas, con intenciones y objetos dispares. También vemos con mayor claridad la posición, específicamente la de la música del siglo XVIII, porque nuestra sensibilidad presente se apareja de muy buen grado con aquella. De tal modo es así, que se ha llegado a la conclusión de que las intenciones musicales desde Beethoven a Debussy sufren extraño y se pierden en objetos extraños a lo que es específico. [...] Por esto las orquestas de cámara, responden a una sentida necesidad. No sólo volveremos a escuchar la música del XVIII y XIX, en “recto modo”, y que solicitan hoy nuestras preferencias, pero también la de los músicos actuales, que por día aumentan el número de obras para pequeña orquesta. [...] La labor de depuración que Falla, en compañía de Halffter, lleva a cabo para restituírnos en su prístino sentido de la música de Scarlatti, Haydn, hemos de ocuparnos en breve en la extensión que merece⁷⁴.

⁷⁰ “Conciertos. Madrid. Música moderna en la Residencia de Estudiantes” *Ritmo*, 1 de marzo de 1936, p. 11.

⁷¹ En colaboración con Unión Radio se celebraron diez conciertos en la Residencia: 26 de febrero, 3, 5, 20, 27 y 28 de marzo, 13 y 30 de abril y 13 y 18 mayo de 1936.

⁷² Programa de presentación de la Orquesta Bética de Cámara. FALLA, Manuel de: “Orquesta Bética de cámara”, *El Correo de Andalucía*, 6 de junio de 1924.

⁷³ “Música” (“Notas”), *Ronsel*, núm. 3, p. 22. 1924.

⁷⁴ JUAN DEL BREZO: “La Orquesta Bética”, *La Voz*, 10 de julio de 1924.

En este texto se percibe una alusión al pensamiento de Ortega y Gasset en la idea de rescatar el sentido sonoro y artístico primitivo, y ejemplificaba cómo la recuperación de la tradición culta dieciochesca y su sustancia formal clásica quedaban patentes en las críticas⁷⁵.

La Orquesta Bética reflejaba también el interés por Scarlatti: Falla pensó para su concierto inaugural en la Suite de Vincenzo Tomassini sobre *Le donne di buon humore*⁷⁶, y finalmente se interpretaron las *Tres sonatas* de Scarlatti arregladas por Roland-Manuel: *Allegro, Adagio, Allegrissimo*⁷⁷. En conciertos posteriores la Bética incluyó muchas veces repertorio scarlattiano.

Tanto la *Revue Musicale* como *The Chesterian* publicaron artículos sobre la Orquesta en 1925, año en el que realizó una gira por el extranjero interpretando *El Retablo de Maese Pedro*. En la primera se afirmaba que se trataba de “una orquesta de cámara [...] que trata de “coger” la música antigua y la música más moderna con un medio sonoro completamente contrario al de las grandes orquestas”, y que Manuel de Falla había otorgado límites completamente matemáticos a la orquesta, teniendo como consecuencia el equilibrio sonoro. La orquesta reflejaba a la vez la “belleza clásica” y la “belleza moderna”, adecuación existente en las propias obras neoclasicistas de Falla. También se hablaba de la *Sinfonietta* de Halffter, otorgándole la cualidad de espíritu del siglo XVIII bajo el espíritu del XX⁷⁸.

La segunda crítica en *The Chesterian* hacía alusión a la vista a Londres de muchos miembros de la Orquesta con su director Ernesto Halffter. Destacaba la combinación de obras clásicas y modernas y la capacidad de los instrumentistas como solistas, así como el valor de la orquesta por la elección de su repertorio, frente a otras que intentaban hacer repertorio de grandes orquestas aunque eran de cámara. Este tipo de orquesta estaba hecha para “un concierto de Vivaldi o de Bach, sinfonías de Mozart y Haydn y obras modernas como *Ma mère l'oye*, *El Retablo*, el *Ragtime* de Strawinsky, *Pulcinella* [...]”⁷⁹.

3. El Clavecinismo

La recuperación del repertorio para clave en las primeras décadas del siglo XX constituyó un importante movimiento que se uniría a las cuestiones sobre el Neoclasicismo y los retornos. Paralelamente a una especulación teórica sobre la necesidad de volver a una música sencilla, se producía el auge del clavicémbalo, discusiones técnicas, historicistas y estéticas, que se completaban con el aumento de

⁷⁵ BEMOLES (E. Llorens): “La Orquesta Bética de Cámara”, *El Correo de Andalucía*, 13 de junio de 1924. Y FRITZ, C.F.: “En honor de los congresistas de oleicultura. Orquesta Bética de Cámara”, *El Liberal*, 8 de diciembre de 1924.

⁷⁶ Falla escribe a Segismundo Romero diciéndole que pedirá a la casa Chester la composición orquestal de *Pulcinella* y la *Suite* de Scarlatti. (Carta enviada desde Granada, 14 de octubre de 1923). RECUERO, Pascual: *Correspondencia Falla-Segismundo Romero*, Transcripción y estudio, Granada, Ayuntamiento de Granada, Patronato Casa Museo Manuel de Falla, 1976.

⁷⁷ Programas de mano en AMF (FN-1924-021 y 030 y FN 1925-022) y SALAZAR, Adolfo: “La Orquesta Bética de cámara, un gran éxito y una viva esperanza”, *El Sol*, junio de 1924.

⁷⁸ “Notes et chroniques: España, Orquesta Bética de Cámara. Ouvres nouvelles de Falla, Esplá y Halffter”, *La Revue musicale*, 1 de noviembre de 1925, p. 79.

⁷⁹ JEAN-AUBRY, G.: “Orquesta Bética de Cámara”, *The Chesterian*, núm. 49, vol. 7, septiembre-octubre de 1925, pp. 9-12.

repertorio en los conciertos. La especulación teórica se centró en los clavecinistas franceses del siglo XVIII, Bach⁸⁰ y Scarlatti, pero también, aunque en menor medida, en el repertorio anterior, de los siglos XVI y XVII.

3.1. El repertorio para clave en los primeros años del XX

A finales del siglo XIX algunos pianistas como Carle G. Vidiella⁸¹, Granados⁸² o Albéniz interpretaban obras de los clavecinistas franceses, Scarlatti y Bach. Sin embargo, esta interpretación se unía en su repertorio a la de obras de autores románticos y estaba exenta de las ideas estéticas que reclamarían la tradición clavecinística años después. En los primeros años del siglo XX encontramos dos figuras esenciales en cuanto a la atención moderna al clave en España: Joaquín Nin⁸³ y Wanda Landowska. Ricardo Viñes, por su parte, realizaba en 1905 en la sala Erard de París una serie de conciertos en los que rescataba la música española para teclado, desde Cabezón hasta Albéniz.

En estos primeros años del XX proliferaron las publicaciones sobre música antigua en París, incluyendo estudios de Mitjana, Collet, Joaquín Nin y el propio Falla. Henri Cassadesus había creado la *Nouvelle Société des instruments anciens*, en cuyos conciertos tocaba Landowska, y se programaban numerosos conciertos de música antigua, en los que se incluían compositores españoles de los siglos XVI y XVII, especialmente en los de la Schola Cantorum. A muchos de ellos asistió Manuel de Falla. También Casella interpretaba a Rameau y Bach en estas fechas⁸⁴.

La *Société Indépendante de Musique*, en cuya fundación -1909- estaba implicado Falla, programó también obras antiguas junto a otras obras contemporáneas y arreglos de música francesa y folclórica.

La relación de Wanda Landowska con España fue importante a través de los conciertos que ofreció a partir de 1900, pero sobre todo a través de su relación con Manuel de Falla, estudiada por Michael Christoforidis. Aunque Falla asistió a los conciertos de Landowska en Madrid en 1903, probablemente no le conoció hasta su marcha a París⁸⁵. Falla también asistió a conciertos de repertorio para clave en Londres⁸⁶.

⁸⁰ No se puede excluir la recuperación de Bach de ese clavecinismo, no obstante Bach tuvo un peso esencial en las discusiones estéticas sobre neoclasicismo y es susceptible de tratarse aparte por la importancia de las ideas sobre el retorno a Bach en Francia y su repercusión en España.

⁸¹ HERNÁNDEZ I SAGRERA, Joan Miquel: "Els concerts històrics de Carles G. Vidiella", *Recerca Musicològica*, vols. 14-15, 2004-2005, pp. 223-233.

⁸² El propio Granados realizó una transcripción libre de una serie de sonatas de Scarlatti compuestas en España para la familia real, y publicadas por Vidal, Llimona y Boceta: GRANADOS, Enrique: Domenico Scarlatti, *26 sonatas inéditas*, Madrid, c. 1905. PEDRELL, Felipe: *Musicalerías*, Valencia Sempere y Cía, 1906, p. 187.

⁸³ Antes de 1915 los conciertos de Nin se centraron en París, con repertorio fundamentalmente de clavecinismo francés, Bach, algo de Haydn y Cabezón. En 1908 dio un concierto conferencia en torno a los clavecinistas franceses del siglo XVII y XVIII y a Scarlatti. En dicho concierto se conocieron Falla y Jean-Aubry. Ese mismo año Falla interpretó el *Rappel des oiseaux* de Rameau en una visita a España. CHRISTOFORIDIS, Michael: *Op. cit.*, pp. 68 y ss.

⁸⁴ A los conciertos del 17 de febrero de 1909 y 19 de marzo de 1912 asiste Falla: *Ibidem*.

⁸⁵ Los dos tocaron juntos en un concierto de la *Société Musicale Indépendante* en mayo de 1910, en el que Falla estrenó sus *Trois mélodies* y Landowska interpretó obras de Bull y Purcell. También coincidieron en

El ambiente de los Ballets Russes, en contacto con estas instituciones, fomentó la recuperación de obras del siglo XVIII y su asociación a criterios artísticos vanguardistas a través del montaje en el ballet.

En España las interpretaciones de obras de clavecinistas franceses y otros autores italianos del XVIII como Bocherini o Tartini, junto a Bach, fueron frecuentes especialmente en Cataluña a través de la actividad de Ricardo Viñes⁸⁷. También visitaron Barcelona pianistas extranjeros como Vianna da Motta, que interpretó repertorio de Bach en la Associació de Musica da Camera. En 1920 la asociación dio varios conciertos junto con Wanda Landowska, organizados por el Orfeó Català, interpretando obras de Bach, Scarlatti y otros clavecinistas del XVIII, especialmente franceses: Kuhnau, Rameau, Couperin, Pasquin, Drandieu, Daquin⁸⁸. Visitaron también Cataluña en los años veinte Lucie Caffet o la conocida Blanche Selva, que colaboraba con la Associació Obrera de Conciertos y que era la impulsora de Asociación de Música Antigua de Barcelona⁸⁹.

En 1934 se creó la Asociación de música Antigua de Barcelona⁹⁰, por iniciativa de la arpista Luisa Bosch y Pagés, asociación “exclusivamente dedicada al cultivo de la música del pasado, especialmente a la divulgación de los tesoros musicales que nos legaron los siglos XVI, XVII, y XVIII”⁹¹. La junta directiva la constituían Luisa Bosch y Pagés, Lliurat y Salvat, entre otros. La crítica resaltaba que la asociación

dispone de una importante colección de instrumentos antiguos, tales como espineta, virginal, clavicordio, clavicémbalo, arpas antiguas, viola da gamba, viola d’amore, laúdes, tiorbas, vihuela, etc. [...], las audiciones el exacto carácter arcaico que aquellas músicas requieren y el oyente asiste a verdaderas reconstituciones históricas, en las cuales nada se ha omitido para que las obras conserven aquel ambiente sonoro y expresivo en que sus autores las concibieron y vivieron. [...] Y para que la ilusión sea aún más viva, las audiciones no se dan en salas de concierto, sino en el ambiente íntimo y aristocrático de antiguos salones señoriales o de entidades instaladas en edificios [...]. La asociación de música antigua lleva celebradas cuatro sesiones. El primero [...] concierto de clavicémbalo precedido de un comentario sobre dicho instrumento e ilustrado con la audición de obras de Byrd, Couperin, Daquin, Loielle, J.S. Bach y los clásicos españoles del siglo XVIII Padre Rafael Anglés y Padre Narciso Casanovas.

el Concierto del 10 de mayo de 1911, donde participaron Landowska, Casella y la soprano polaca Marie de Wienawska. Los programas de estos conciertos se conservan en el archivo Manuel de Falla: CHRISTOFORIDIS, *Op. cit.*, p. 175.

⁸⁶ en 1911, citado en JEAN AUBRY, G.: “Manuel de Falla”, *Revista Musical Hispanoamericana*, abril 1917, pp. 1-5.

⁸⁷ “Conciertos”, *Revista Musical Catalana*, núm. de marzo de 1916, pp. 92-93. (Sesión del siete de febrero de 1916 de la Associació de Musica da Camera).

⁸⁸ Conciertos de la Associació de Musica da Camera organizados por el Orfeó Català entre el 4 y el 6 de mayo de 1920. Citados en *Revista Musical Catalana*, nos. 193-197, año 17, julio-agosto de 1916, p. 54 y p. 253: *Egyptienne*, y *Concert en la* de Rameau, *Concierto nº 6* de Corelli... En otros conciertos: *Sonata* de Mozart, *Chacona y Preludio y Fuga* de Bach, obras de Couperin para teclado.

⁸⁹ Selva estudió en la Schola Cantorum, dentro del entorno de Vincent d’Indy y Florent Schmitt.

⁹⁰ GIBERT CAMINS, Joan: “La Asociación de música antigua de Barcelona”, *Ritmo*, 15 de octubre de 1934, n. 96.

⁹¹ “Forman el comité de honor las personalidades siguientes: Higinio Anglés, José Barberá, E. Bertrand y Sierra, Francisco Cambó, Pablo Casals, José Clará, Jaume Figueras, Vicente María de Guibert, Juan Lamote de Grignon, Luis Mollet, Emilio Pujol, F. Valls y Taberner.”: *Ibidem*.

En Madrid la Asociación de Cultura Musical⁹² y la Asociación de Música de Cámara incluyeron también en sus programas repertorio antiguo y moderno, desde los clavecinistas franceses, Scarlatti, Bach, Rameau y Mozart, hasta Debussy, Pizetti, Casella y Falla.

Joaquín Nin y Landowska, aunque se tratarán aparte, son figuras a las que la crítica musical hizo constante referencia por su actividad capital para la recuperación de repertorio de música del siglo XVIII, especialmente clavecinistas franceses, Scarlatti, y Bach. En esa crítica se percibe un discurso implícito sobre los retornos musicales y la necesidad de una estética asociada al neoclasicismo. Por otra parte estudiar el propio discurso de ambos autores es importante y necesario por sus conceptos sobre la tradición musical del XVIII, que influyeron en la crítica coetánea.

Los conciertos que incluían en su repertorio a clavecinistas franceses fueron frecuentes toda la década, junto con Bach y Scarlatti, y otros compositores del siglo XVIII⁹³. A finales de los veinte y entrada la década de los años treinta continuó la audición de clavecinistas italianos y franceses en España, combinando a los antiguos maestros, especialmente Scarlatti⁹⁴, con compositores modernos, predominando Casella⁹⁵.

El repertorio se acompañaba de un interés por los instrumentos antiguos que en el caso del calvicordio y el clavicémbalo se centraba en la influencia francesa a través de los propios relatos sobre el instrumento, su historia y su repertorio en las principales publicaciones, y a través de las sociedades de instrumentos antiguos que traían conferenciantes, por ejemplo la citada de Casadesus, especialmente en Cataluña por la actividad de la Associació de música da camera⁹⁶.

3.2. El pensamiento en torno al clave: la crítica; los escritos de Wanda Landowska y Joaquín Nin y su repercusión

En 1909 Wanda Landowska publicó un texto esencial para el análisis del concepto de retorno en años posteriores, la recuperación del clave y de la música del XVIII, titulado *Musique ancienne*⁹⁷. Destacamos aquí los puntos más importantes del ensayo, que posteriormente serán resaltados por la crítica musical de los años veinte. Hay que señalar a priori que las coincidencias del pensamiento de Wanda Landowska con el *noucentisme* fueron claras, en concreto al considerar –lo que relaciona ambos pensamientos con Anatole France– que los estados estéticos se repiten en diferentes

⁹² “Asociación de cultura musical”, *Ritmo*, 15 de abril de 1936, p. 8.

⁹³ La Associació de Musica da Camera invita a la Institución de Música Antigua de Munich para un concierto el 29 de diciembre de 1924. Aparece reseñado en *Revista Musical Catalana*, vol. 21, enero de 1924, p. 19.

⁹⁴ “Sala pares. Audicions explicadas B. Selva y J. Massia. *Revista Musical Catalana*, agosto 1928, p. 288.

⁹⁵ “Orquesta Pau Casals”, *Revista Musical Catalana*, noviembre de 1928, p. 457. Concierto con la Orquesta Pau Casals en Barcelona. Repertorio de Bach, Scarlatti, clavecinistas franceses e italianos - Couperin y Bocherinni- y *Sonata en Do Mayor* de Casella.

⁹⁶ *Revista Musical Catalana*, num. de abril. de 1929. La Associació de Musica de Camera invita a la Sociedad de Instrumentos Antiguos de París de Henri Casadesus: obras de Mouret, Bruni, Ayrton, Asiolé y Monteclair.

⁹⁷ LANDOWSKA, Wanda: *Musique Ancienne*, Paris, editions Maurice Senart, 1921 (sexta edición.)

etapas de la historia, y al reivindicar el conocimiento de las obras del pasado para conseguir el progreso en las generaciones futuras.

El concepto de retorno está presente en este ensayo a través de la alusión a Ulises. Landowska consideraba que no había que anquilosarse en el pasado, sino ver una renovación del presente a través de un ideal de belleza constante. Trataba el concepto de música antigua asociándolo a la música del siglo XVIII y queriendo desmitificar la consideración de que era superficial: la innovación se identificaba con lo pequeño y lo sencillo. Además presentaba el concepto de estilo asociado a la música anterior a Beethoven, algo que recogerían los críticos, como hemos observado, en años posteriores. Añadía que “tener estilo” implicaba serenidad, orden y sobriedad.

El concepto de tradición imponía además una serie de convenciones en la interpretación de la música antigua. Landowska trataba cuestiones interpretativas, como el color de la orquesta del siglo XVIII, el papel del clave como base de la misma y la necesidad de un “renacimiento de la música antigua”. En el siglo XIX había habido una leve y tímida resurrección del pasado, pero era en los últimos tiempos cuando ésta había alcanzado proporciones admirables, como mostraban las sociedades musicales francesas, sus conciertos sinfónicos y la proliferación de obras de Bach, Haendel y Mozart en el repertorio. Landowska difundió en diferentes publicaciones españolas los estudios sobre compositores del XVIII y la importancia de los clavecinistas franceses e italianos⁹⁸.

Joaquín Nin fue, junto con Landowska, uno de los intérpretes más citados en relación al neoclasicismo y los retornos. Integrado en la tradición musical francesa⁹⁹, hay que considerarlo también dentro del entorno del noucentisme. *Pro Arte*, ensayo publicado en 1909 (traducción castellana editada en Berlín) y completado con *Ideas y comentarios* en 1912, editado por la *Revista Musical*¹⁰⁰, fue texto de referencia para las ideas sobre el siglo XVIII y su reivindicación posterior. Nin llamaba la atención sobre la falta de conocimiento de la música del XVIII; sólo se conocían Bach, Haendel y Mozart. Además de Scarlatti, había que fijarse en otros autores. En este ensayo destacaba una serie de clavecinistas franceses e italianos del siglo XVIII, virginalistas ingleses, y otros autores de los siglos XVI y XVII, entre ellos Cabezón. Revindicaba también la interpretación de obras originales en los conciertos y rechazaba su edición modernizada o su vulgarización:

La mayor parte de nuestros virtuosos ignoran el siglo XVIII, ya que de él no conocen más que a Bach, Haendel y Mozart. Y una mayor parte, aún, ignora la literatura francesa e italiana de este siglo maravilloso. Por no citar más que a los pianistas –la especie que más abunda y a la que pertenezco– ¿cuántos de nosotros conocen a fondo y saben interpretar las obras de Couperin, llamado *el grande* o de Domenico Scarlatti, de quien oímos, invariablemente, tres o cuatro sonatas, las mismas siempre, mistificadas, falseadas, deformadas, con títulos imaginados, cuando existen de él, en ediciones modernas, más de trescientas? [...] Despreciar el pasado e ignorar el presente de nuestro arte es poner de manifiesto nuestra pereza intelectual y el poco interés que nos inspira el público.

⁹⁸ LANDOWSKA, Wanda: “Els grans mestres italians i llur influència en l’esperit de J. S. Bach i G.F. Haendel”, *Revista Musical Catalana*, núm. 228, año 19, diciembre de 1922, pp. 275-277.

⁹⁹ Jean-Aubry hablaba de Nin como uno de los que contribuyeron a rescatar la tradición musical francesa: JEAN-AUBRY: *La musique française d’aujourd’hui*, Paris, 1916, p. 281.

¹⁰⁰ NIN, Joaquín: *Pro arte, ideas y Comentarios*, ed. especial, Barcelona, Dirosa, 1974. Prólogo de José Subirá. (Segunda edición: *Pro-arte, e ideas y comentarios*, Berlin, 1909, Otto Lange (1 ed París, s.a))

En 1912 ofreció en la Sociedad Filarmónica de Bilbao dos conferencias sobre *Las tres grandes escuelas musicales del siglo XVIII*¹⁰¹ en las que ofrecía su descripción del siglo XVIII: “En arte, y en música, cada época ha tenido un carácter especial. El siglo XVIII representa la gracia, la elegancia refinada, la sencillez, la concisión, la ternura sana, sin lloriqueos, la expresión directa [...], pero cada nación manifiesta esas cualidades de un modo característico”. Su perspectiva era la noucentista de influencia francesa: “La idea, el sentimiento de la proporción, puede ser latina, pero no cabe duda de que el arte francés la realiza de un modo ideal. Ávido de espiritualismo estético [...]. No hay excesos en la música francesa de aquellos tiempos [...]. Es un arte pintoresco, amable, de forma pura y expresión delicada”. Sin embargo, “la música italiana del siglo XVIII es muy diferente aunque son dos nociones de expresión latina”. Nin describía la música de compositores franceses como Couperin, Senaillé, Rameau, Dauquin, Dandrieu, como un arte de “finura, gracia y elegancia”, y entre los italianos resaltaba a Gemiani, Nardini, Pugnani y Scarlatti.

Las cualidades de expresión de los clavecinistas franceses eran comparadas por Nin con los lienzos de Giotto, un rasgo que ya habían destacado d’Ors y Ortega, destacando su plasticidad, que venía a ser la valoración de los aspectos del escorzo y lo primitivo, no incompatible con su “sensibilidad, su expresión tranquila, reposada y suave”, en una conjunción de primitivismo y clasicismo. Destacaba las mismas cualidades en Bach.

La publicación de sus principales ediciones de música española antigua repercutió en la consideración del clave: en 1923, los *Veinte cantos populares españoles para canto y piano*, en 1925 *Seize sonates anciennes d’auteurs espagnols pour piano*¹⁰² en 1926 *Sept chants lyriques espagnols anciens pour canto y piano* y *Quatorze airs anciens d’auteurs espagnols*¹⁰³ y en 1928, *Diecisiete sonatas y piezas antiguas de autores españoles para piano*¹⁰⁴. Además, en el prólogo a las *Seize sonates anciennes d’auteurs espagnols pour piano* de 1925 Nin reivindicaba el clave como instrumento que había sido poco cultivado en España.

Escribía en el mismo año en *Le Courier Musical* sobre los músicos españoles antiguos y el clave, en una serie de artículos publicados en varias fases¹⁰⁵. Destacaba la música española desde el siglo XVI al XVIII¹⁰⁶. Pero se centraba sobre todo en parangonar la música española de los siglos XVII y XVIII con las obras para clavecín de Couperin y

¹⁰¹ NIN, Joaquín: *Las tres grandes escuelas musicales del XVIII*....

¹⁰² NIN, Joaquín: *Classiques espagnols du piano, seize sonates anciennes d’auteurs espagnols* (Soler, Albéniz, Cantallos, Blas Serrano, Mateo Ferrer). *Publiées pour la première fois par Joaquín Nin*, Max Eschig, Paris, 1925. Incluye prólogo de Nin dedicado a Henri de Prunières en el que reclama la recuperación del clavecín del siglo XVI y XVII, preguntándose el por qué de su desconocimiento frente a la guitarra y la vihuela. Se refiere en concreto a Scarlatti y Soler.

¹⁰³ NIN, Joaquín: *Classiques espagnols du chant. Quatorze airs anciens d’auteurs espagnols, deuxième recueil. Sept chansons picaresques, un auteur connu*, Guillermo Ferrer, Pablo Esteve, Blas de Laserna. Librement harmonisées et publiées par Joaquín Nin, 1926, Editions Max Eschig, Paris. (Incluye un prólogo en el que Nin habla de la “libertad espiritual y estilística” del siglo XVIII).

¹⁰⁴ París, Max Eschig.

¹⁰⁵ NIN, “Les musiciens espagnols anciennes et le clavecín”, *Le Courier Musical*, 15 de noviembre de 1925. Continúa en núm. de 1 de diciembre de 1925, p. 562.

¹⁰⁶ LE BORDAYS, Christiane: *La Musique espagnole*, Paris, Presses universitaires de France, 1977. Nombra más clavecinistas editados por Nin: (que reflejan según la autora el italianismo y la estética de Haydn): P. Vicente Rodríguez, Freixanet, P. Narciso Casanovas, P. Felipe Rodríguez, P. Rafael Anglés, Mateo Albéniz y Mateo Ferrer.

de Bach. Citaba al Padre Romáña, José Elías, Joaquín Oxinagas, Juan Sessé, Juan Moreno y Polo, y el Padre Soler. Destacaba también los tratados más interesantes sobre clave publicados en el siglo XVIII en España. Trataba la difícil sonoridad del clave, para los oídos acostumbrados a lo romántico. También señalaba la ausencia del clavecín en los escritos de músicos españoles, frente a la asiduidad del clavicordio, y afirmaba que el clavecín se había utilizado más como acompañamiento, discusión presente en otros estudiosos y críticos.

En 1934 publicó también un artículo sobre música española en *Les nouvelles musicales*¹⁰⁷. Su perspectiva era plenamente francesa. En su texto destacaba la influencia “constructiva” de Francia en España a principios de siglo, porque ella le había aportado el sentido de claridad y orden que habían guiado todo “el renacimiento musical” del siglo XX.

La importancia otorgada al repertorio clavecinístico se percibe a partir de 1915 en la crítica musical, especialmente a través de la *Revista Musical Catalana*. En ella se citaba a Wanda Landowska como el origen de un movimiento de clavecinismo que había llevado a Iturbi, entre otros intérpretes, a ejecutar obras de maestros de los siglos XVII y XVIII¹⁰⁸. El efecto sonoro del clavicémbalo se comparaba en la misma revista con el trazo del aguafuerte y la punta seca, el grabado del siglo XVIII¹⁰⁹. E incluyó artículos sobre clavecinistas italianos y franceses del siglo XVIII¹¹⁰.

Al igual que el clavicémbalo, el clavicordio se concibió como un instrumento sencillo y simple. Joan Salvat distinguía entre éste como instrumento concertante, dedicado a la intimidad con la guitarra, mientras que dejaba al clavicémbalo el papel de instrumento de concierto, y reivindicaba que Couperin y Rameau alternaran dignamente con Beethoven y Chopin¹¹¹.

En 1917, con motivo de una serie de conciertos organizados por la Asociación de amigos de la música en los que Joaquín Nin recuperó obras de Rameau, Couperin, Scarlatti y Bach, la sonoridad del clavicémbalo se describía como sobria, depurada, seria y en muchos casos pura¹¹².

La influencia de Francia hizo que se prestara especial atención a la unión entre Couperin y Rameau y las nuevas figuras de la música francesa, especialmente Debussy, d'Indy y Dukas, un criterio procedente de la Schola Cantorum¹¹³ y que repercutió en

¹⁰⁷ NIN, Joaquín: “La musique espagnole”, *Les nouvelles musicales*, octubre de 1934, p. 1.

¹⁰⁸ X.: “Concierto en el Palau”, *Revista Musical Catalana*, marzo de 1916, p. 91.

¹⁰⁹ Conciertos de la Associació Musica de Camera y de la Asociación Musical de Barcelona (pianista: Iturbi) donde se presentaron obras de Scarlatti, Couperin. El comentario a los conciertos destacaba la sonoridad del piano cercana al clavicémbalo y la facilidad y sencillez de la interpretación, *Revista Musical Catalana*, núm. 135, 15 de marzo de 1915, p. 89.

¹¹⁰ RABEL CARRERAS, Josep: “Els tres martini”, (“Notas”), *Revista Musical Catalana*, octubre 1916, pp. 304-306, noviembre de 1916, pp. 331- 335.

¹¹¹ SALVAT, Joan: “Proemi a una audició de clavicordi”, *Revista Musical Catalana*, vol. 14, noviembre de 1917, pp. 278-281.

¹¹² “Concierto de la Asociación de amigos de la música”, *Revista Musical Catalana*, agosto-septiembre de 1917, p. 220. La utilización de una sonoridad clavicembalística en las obras para piano de compositores como Debussy, Ravel y más adelante Falla con su *Fantasia Bética*, influyó también en esta consideración del clavicémbalo: RATTALINO, Piero: “Dal pianofote al clavicémbalo: note sul pianismo di Falla”, en: *Manuel de falla tra l'espagna e l'europa...*, pp.173-177.

¹¹³ Claude Debussy reclamaba a Couperin y Rameau como verdaderos franceses en 1904: DEBUSSY, Claude: “L'actuelle situation de la musique française”, *Revue Bleue*, 2 de abril de 1904.

d'Ors y el Noucentisme¹¹⁴. Estas ideas sobre los clavecinistas franceses extrapolaban los criterios de Francia a las ideas estéticas sobre el clasicismo más cercanas al Noucentisme tradicional, que en este momento tomaba sus criterios de la *Action Française*¹¹⁵.

El clasicismo moderno posterior mantuvo, no obstante, ese auge del clavecinismo a través de los nuevos músicos, especialmente los Seis. Salazar trataba así la recuperación de la sonata preclásica de autores franceses e italianos por parte de los jóvenes músicos franceses, Milhaud o Honneger¹¹⁶, y Carlos Bosch subrayaba que el clavecinismo surgía ahora del conocimiento de la música de Debussy por los músicos jóvenes, que sentían la necesidad, a través de él, de mirar hacia la música del siglo XVIII. Esta reacción estaba relacionada con el antirromanticismo, según el crítico, y en algunos casos conllevaba una cierta exageración. Se apuntaban los mismos términos que en la crítica que ensalzaba estas modas: estilización asociada a los clavecinistas del XVIII, pureza, y sencillez¹¹⁷.

En Madrid Henri Prunières ofrecía en 1921 una conferencia en Madrid, citada más arriba¹¹⁸, sobre la historia de la música en Francia en el siglo XVIII en la que enaltecía el clave y su sonoridad, así como su repertorio, e incluía el análisis de las formas musicales de los siglos XVII y XVIII, especialmente la *suite*. Prunières afirmaba que la asociación de la sonoridad y repertorio del clave al nuevo arte a través de una aproximación irónica se había producido principalmente a través de Ravel.

Joan Llongueras trató este mismo tema en una de sus conferencias en mayo de 1920, en la sala Mozart. En dicha conferencia la relación entre Ravel y los clavecinistas, Rameau y Couperin, a raíz de la audición de *Le Tombeau de Couperin*, se ponía de manifiesto, señalando la “ingravedez, galantería” que tomaba Ravel de las composiciones de Couperin. La intención no era la “sensibilidad histórica”, sino estética. Las mismas opiniones eran vertidas por el autor en otro artículo publicado en la revista *Fruitions*. Couperin representaba la “gracia, la elegancia y la moderación de espíritu, [...], uno de los músicos más puros y naturalmente finos” y reclamaba la recuperación de su música y su “espíritu mezcla de gracia e ironía”¹¹⁹.

Mantecón analizaba de manera similar el tratamiento de Couperin por parte de Ravel¹²⁰: “Todos los músicos franceses, desde Debussy, se han sentido identificados con lo que tienen de sensibilidad francesa los Lully, Couperin y Rameau [...], condiciones esenciales de raza, claridad gracia, ironía...”. El clavecinismo del siglo XVIII era descrito como “universal fórmula de galantería”, objeto apropiado para una recreación irónica por parte de los compositores contemporáneos. La misma

¹¹⁴ VALLES, Emili: “Les figures del temple de la musica francesa”, *La Revista*, núm. 38, abril 1917.

¹¹⁵ DRANAUDAT, Jean: “Rameau i descartes”, (traducción de un ensayo de *Action Française*), *La Revista*, núm. 41, junio de 1917.

¹¹⁶ SALAZAR, Adolfo: “Los nuevos músicos de Francia...”

¹¹⁷ BOSCH: “Música”, *Cosmópolis*, núm. 2, 1921.

¹¹⁸ SALAZAR, Adolfo: “En el Instituto Francés. Primera conferencia de Henri Prunières...”

¹¹⁹ LLONGUERAS, Joan: “Couperin, o la gracia”, *Fruitions*, Septiembre 1921, pp. 277-288.

¹²⁰ JUAN DEL BREZO: “Orquesta Filarmónica, *Le Tombeau de Couperin*, de Ravel”, *La Voz*, 18 de noviembre de 1922, y 24 de noviembre de 1923.

perspectiva ofrecía Salazar, quien veía además cualidades clavecinísticas en las obras del joven Ernesto Halffter¹²¹.

Además, en estos años se sucedieron los estudios sobre la música del XVIII y los clavecinistas en la *Revue Musicale* francesa y otras publicaciones afines¹²². Se asentaba la línea que unía a Couperin con Debussy resaltando la tradición, y el papel de los clavecinistas franceses en la historia musical francesa¹²³, además de la relación de la música actual con aquella¹²⁴. En la *Revue Musicale* se explicaba la recurrencia al siglo XVIII, especialmente desde 1870, también por su frivolidad y elegancia¹²⁵.

La *Revista Musical Catalana* se llenó de artículos sobre el repertorio del XVIII, Bach, Mozart, Scarlatti, Couperin. Se hablaba de “equilibrio, justeza...”¹²⁶, términos recurrentes en esta mitad de década a la hora de explicar el repertorio y la sonoridad del clave.

En años posteriores se seguían publicando artículos sobre el clave, la recuperación de la música del XVII y XVIII a través del instrumento¹²⁷. Coeuroy en su *Panorama de la música contemporánea* destacaba a modo de recordatorio la labor de los compositores que habían recuperado a los clavecinistas: Fauré, Saint-Saëns, Debussy, Ravel. Todo ello llevó a un enaltecimiento del clavecinismo que en los años veinte se vio también reflejado en obra de Falla, desde la prensa francesa y española. En primer lugar con *El Retablo*¹²⁸, “templado polifonismo de nuestros músicos del XVIII”¹²⁹, pero sólidamente con el *Concerto* debido a las características de la obra. Efectivamente, el estreno del *Concerto* de Falla suscitó discusión sobre la resurrección del clave asociada a la nueva estética. La revista *Pleyel* recogía críticas de otros periódicos franceses¹³⁰: En *Excelsior*, Emile Vuillermoz hablaba de la curiosidad que los compositores modernos habían empezado a tener hacia el clave, “el clavecín ya no era ese pequeño vejestorio lleno de polvo y con la voz cascada y rota”, “un instrumento muy adecuado por sus timbres metálicos y luminosos similares a la paleta de la orquesta de hoy en día”¹³¹. El crítico llamaba a Falla “neo-Couperin andaluz”. Auric ante la audición del *Concerto* en París en

¹²¹ ACKER, Yolanda: “Ernesto Halffter: a study of the years 1905-1946”, *Revista de Musicología*, nos. 1-2, vol. 17, 1994, pp. 97-176.

¹²² VAN DEN BORREN, Charles: “La musique de clavier au XVIII siècle”, *La Revue Musicale*, núm. 6, 1 de abril de 1921, pp. 22-38.

¹²³ CHANTAVOINE, Jean: *De Couperin a Debussy*, Collection des Maîtres de la Musique, Alcan, 1921. Y BOUVET, Ch. “Petits memories du clavecín”, *Le Courier Musical*, diciembre de 1921.

¹²⁴ A partir de los conciertos de Ricardo Viñes en París, donde interpretó a Saint-Saëns, Chabrier, Fauré o Debussy como recuperadores de Couperin, Rameau, Daquin.

¹²⁵ JARDILLIER, R.: “L’évocation du XVII siècle dans la musique d’hier et d’aujourd’hui”, *La Revue Musicale*, 1 de julio de 1923, pp. 208 a 212. Y TESSIER, André: “Les messes d’organ de Couperin”, *La Revue Musicale*, 1 de noviembre de 1924, pp. 37-48.

¹²⁶ “Associacio de Musica da Camera”, *Revista Musical Catalana*, vol.14, abril de 1924, p. 142 y p. 213.

¹²⁷ “Joaquin Nin”, *La Revue Musicale*, 1 Marzo del 1926, pp. 283-284.

¹²⁸ SCHLOEZER, Boris de: “Notices et chroniques: *El Retablo*”, *Revue Musicale*, 1 de diciembre de 1923.

¹²⁹ JUAN DEL BREZO: “El Retablo de Maese Pedro”, *La Voz*, 29 de marzo de 1924.

¹³⁰ Revista *Pleyel* de junio de 1927, núm. 45, p. 296. Cita críticas de otros periódicos sobre el estreno del *Concerto* de Falla.

¹³¹ VUILLERMOZ, Émile: “la musique: le *Concerto* de Manuel de Falla”, *Excelsior*, 12 de junio de 1927, s.p.

1927 se refería a un estilo perfectamente moderno que al mismo tiempo usa las fuentes del clave”¹³².

André Schaeffner en *Le Ménestrel* hablaba de uno de los primeros signos de “un retorno moderno al clavecín” que se debía también a Wanda Landowska.

Si se repasa la prensa tanto francesa como española, se observa la sedimentación de la conciencia de un proceso más o menos consolidado de recuperación del clave como instrumento antiguo, un deseo de resaltar las cualidades técnicas de cada instrumento y sus posibilidades sonoras, y una asociación de estos rasgos a la estética de los retornos y el neoclasicismo¹³³.

La difusión del *Concerto* de Falla en años posteriores acentuó estas cuestiones. Se seguía hablando de un “renacimiento del clavecín”¹³⁴. Ejemplos prácticamente paralelos en Francia y España son el artículo de la revista francesa *Dissonances* en enero de 1931, titulado “La resurrección del clavecín”¹³⁵, y “El arte actual del clavicémbalo” de Mariano Kastner, publicado en *Ritmo*¹³⁶.

El primero estaba dedicado casi enteramente a la figura de Landowska, pero destacaba el papel del clavecín en la orquesta, “recuperado su papel de enlace que tuvo durante doscientos años en la iglesia y en la sala de conciertos”. El autor justificaba esa renovación del clave por sus posibilidades sonoras, de adecuación a la voz y a las cuerdas, y por la sonoridad “incisiva y coloreada”. (De nuevo la terminología aludía a la idea del perfil sonoro, el filo, la línea, y la concesión neoclásica, ideas tan aludidas en otros críticos). Se destacaba que la constitución de una literatura moderna sobre él y una gran cantidad de obras homenaje al clave, como el *Concerto campestre* de Poulenc o el *Concerto* de Falla.

Mariano Kastner constataba que había sido la necesidad de revitalizar la música antigua lo que instó a rescatar el instrumento. El crítico señalaba que se estaba lejos de una verdadera resurrección del instrumento y que en ello había mucho de moda. Ambos críticos reclamaban el uso del instrumento original.

En *Le Courier* M. Roesgen-Champion¹³⁷ explicaba la necesidad de utilizar el clavecín para interpretar el continuo o el “coucou” de Daquin según “la gracia, la ordenanza equilibrada y la claridad del estilo de los siglos XVII y XVIII”. Ello era necesario para conseguir la claridad y concisión del siglo XVIII. De nuevo Couperin, Scarlatti y Bach eran los referentes para el repertorio del clavecín moderno y Falla y Poulenc los compositores.

¹³² AURIC, Georges: “La musique”, *Les Annales*, 20 de septiembre de 1927, s.p.

¹³³ BAS, G: « Clavicordio, clave y espineta » *Revista de Música Buenos Aires*, núm. de septiembre 1927 a enero de 1928.

¹³⁴ FALLA, Manuel: “Concerto pour clavecin et orchestre de chambre”, *Musique*, (Géneve), 25 de febrero de 1932, pp. 153-155. Y ALOYS-MOOSER, R.: *Regards sur la musique contemporaine (1921-1946)*, Collection Musiciens et ses oeuvres, Lausanne, Librairie F. Rouge & Cie, 1946.

¹³⁵ “La resurrección del clavecín”, *Dissonances*, núm. 1, enero de 1931, pp. 8-13.

¹³⁶ KASTNER, Mariano: “El arte actual del clavicémbalo” Editorial de *Ritmo*, núm. 72, 15 de octubre 1933.

¹³⁷ ROESGEN-CHAMPIS. N, M.: “Le clavecin moderne”, *Le Courier*, 15 de diciembre 1933.

En los siguientes años siguieron apareciendo artículos sobre el clavecín¹³⁸. Mientras algunos reclamaban su integración en la orquesta, otros su “discreción clásica” y su color arcaico¹³⁹. Cada nota era un “boceto”. Así lo veía Otto Mayer Serra cuando pedía una buen conjunto instrumental para interpretar el *Concerto* de Falla y *Oedipus Rex* de Strawinsky, ejemplos de la síntesis entre sonoridades modernas y antiguas¹⁴⁰.

La crítica catalana presentaba todavía en estos años un fuerte corpus teórico sobre la tradición musical francesa, centrándose en la figura de Couperin, -cuyo centenario de muerte se había cumplido además en 1933- y vinculado a la actividad concertística relatada. Tanto Joan Salvat como Federic Lliurat escribían sendos artículos sobre el compositor¹⁴¹. La línea francesa de unión de Couperin con Debussy que se planteaba a principios de los veinte se seguía manifestando en estas críticas catalanas.

El clavecinismo fue tomado como ejemplo de pureza, estilización y clasicismo hasta los años cuarenta, a pesar de la polémica sobre los retornos. Mientras que en Cataluña la presencia francesa era constante, en Madrid la discusión sobre el clave en relación a Falla adquirió una dimensión más general ligada a las cuestiones de españolismo y universalismo. En *Vivencias espirituales*, Carlos Bosch afirmaba que el clavecinismo poseía un estilo “de determinación total”, “más definido que definidor”, y no requería “acercamientos ni continuaciones superadas”¹⁴². El clavecinismo era materialidad, forma y estructura cerrada¹⁴³. Retomaba la problemática sobre el estilo y su adecuación a lo contemporáneo, y sobre los retornos. La separación de Bach y Mozart de este contexto clavecinista, como figuras complejas, libres, y sintetizadoras de diferentes temperamentos, quedaba también asentada en este escrito.

A pesar de haberse tratado su actividad concertística y sus escritos, merece la pena no obstante ahondar en aquellos textos que se dedicaron a la figura y la labor de Landowska y Nin. En ellos se percibe un discurso implícito sobre los retornos musicales y la necesidad de una estética asociada al Neoclasicismo.

En España el noucentisme asoció la interpretación de Wanda Landowska con los valores clásicos. Como ya hemos comentado, muchas son las glosas de Eugenio d’Ors dedicadas a la intérprete¹⁴⁴. El seguimiento de la prensa española desde 1920 muestra una presencia constante de esta intérprete.

¹³⁸ PRUNIÉRES, Henri de: “La musique per Disques. Couperin et Wanda Landowska”, *La Revue Musicale*, enero de 1935, pp. 68-70. Afirma que si “hoy se conoce la música de Couperin, si ha resucitado, es gracias a Wanda Landowska”.

¹³⁹ F.G.: “A travers les concerts. Grandeur et discretion des instruments”, *La Revue Musicale*, enero de 1934, p. 56: (Sobre el segundo concierto de los ocho de Wanda Landowska, en mayo 1933, donde se interpretaron las *Variaciones Goldberg*).

¹⁴⁰ MAYER, Otto: “Espagne: la musique en Catalogne”, *La Revue Musicale*, núm. de septiembre, octubre de 1934.

¹⁴¹ SALVAT, Joan: “F. Couperin, el grande (1668-1733)”, *Revista Musical Catalana*, vol. 30, 1933, pp. 441-447. Y LLIURAT, Frederic: “François Couperin”, *La Ven de Catalunya*, 21 de noviembre 1933.

¹⁴² BOSCH, Carlos: *Vivencias...*, p. 15. Se refiere al “pastiche” del XVIII.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 17.

¹⁴⁴ Entre otras: “Reflexiones sobre el arte de Wanda Landowska”. D’Ors recrea una conversación, no se sabe si ficticia, entre él y la artista en los jardines de Bologna de París. Y en 1911 los comentarios a un concierto de Wanda Landowska: “El concertista más clásico de nuestros días”. D’ORS, Eugenio: *Glosas: Páginas del Glosari de Xenius. (1906-1917)*. Madrid, Biblioteca Calleja, 1920, p. 146.

En la revista *España*¹⁴⁵ y otras publicaciones afines se daba noticia de sus conciertos retomando el discurso de Eugenio d'Ors¹⁴⁶. También en publicaciones catalanas a través de la visita de críticos a París, como Joan Gibert¹⁴⁷. Este último trataba el problema de cómo conseguir la verdadera recuperación del siglo XVIII, los instrumentos antiguos y la antítesis del siglo romántico en la “pura elevación espiritual”, y citaba *Musique ancienne* para explicar la necesidad de “la elegancia, la ligereza y la pureza de gusto” en el arte.

Fueron muchos los artículos dedicados a Wanda Landowska y a la recuperación que llevaba a cabo de la música del XVIII¹⁴⁸. Salazar informó de sus cursos en la *École Normale de Musique de París*¹⁴⁹, pero el escrito más interesante en este sentido es el ensayo “La música antigua y el arte de Wanda Landowska”, publicado en *Andrómeda*, en el que Salazar recopilaba sus opiniones sobre ella. Salazar valoraba el equilibrio presente en la música para clave y la propia interpretación de Wanda Landowska, y afirmaba que dicho equilibrio se basaba en la justa medida entre finura e ingenuidad, grandeza y profundidad, destacando la adecuación forma-contenido, profundidad-superficie. El repertorio, Bach y Scarlatti, representaba la perfección formal buscada en el Neoclasicismo. Wanda Landowska sintetizaba en su ejecución las intenciones espirituales románticas con las intenciones técnicas de “fina ponderación”, “limitación expresiva de la materia empleada”, equilibrio que era reclamado en todos los niveles y ámbitos. Indicaba la necesidad de conocer los instrumentos antiguos para la adecuada interpretación “de los clásicos”. Destacaba la polifonía y la complejidad de planos que lograba Landowska, un principio de oposición de planos sucesivos y por superposiciones cuya referencia implicaba una relación estética con las ideas que por entonces lideraban las corrientes ultraístas y cubistas. Ello iba unido a la preeminencia de las nociones de pureza en las críticas¹⁵⁰. En 1922, organizada por Falla en Granada, Landowska ofreció una *soirée* privada en el Tocado de la Reina de la Alhambra¹⁵¹. Falla a raíz de esta visita señalaba que la música antigua “se ha revelado como un gran arte, que resume todo el espíritu de los viejos siglos con más profundidad que la pintura y la arquitectura”¹⁵².

¹⁴⁵ “Noticia sobre los conciertos de Wanda Landowska”, *España*, núm. 250, 1920, p. 11.

¹⁴⁶ D'LAPE, Fernando: “Castilla, Wanda en el museo”, *El Sol*, 24 de enero de 1921.

¹⁴⁷ GIBERT CAMINS, Joan: “Des de Paris. Un curs d'interpretacio de musica antiga per Wanda Landowska”, *Revista Musical Catalana*, núm. 211, julio de 1921, pp. 130-131.

¹⁴⁸ Artículo dedicado a Wanda Landowska en 1921, en la revista *Mundial Música*, según reseña Salazar en SALAZAR, Adolfo: “Resumen de una quincena”, *El Sol*, 13 de diciembre de 1921 y SALAZAR: “En el Instituto Francés. Wanda Landowska y la Cruz Roja Española”, *El Sol*, 25 de noviembre de 1921.

¹⁴⁹ “La idea en las explicaciones sobre la música de clave en el siglo XVIII era crear la estética sonora y expresiva del siglo XVIII. Wanda Landowska hablaba también de los maestros franceses y su influencia sobre Bach”. SALAZAR: “La vida musical. Los cursos de la Escuela Normal de Música de París. Varios conciertos”, *El Sol*, 5 de mayo de 1921.

¹⁵⁰ “Palau de la musica catalana, cinco de noviembre de 1922. Maria Barrientos y Wanda Landowska”. *Revista Musical Catalana*, núm. diciembre de 1922, p. 294.

¹⁵¹ La intervención de Landowska en la idea del *Concerto* se ve en la correspondencia entre ambos, que ha estudiado Michael Christoforidis: *Op. cit.*, p. 175.

¹⁵² Falla también tuvo conocimiento de los estudios teóricos de Landowska. Su monografía *Musique Ancienne*, dedicada a Falla en 1922 durante su estancia en Granada. (*Musique Ancienne*, París, Maurice Senart, 4 ed. 1921.) Falla tuvo en cuenta las anotaciones sobre la orquesta del XVIII de Wanda

También se organizaron dos conciertos por la Sociedad Filarmónica de Granada. El primero el 3 de noviembre de 1922. Se interpretaron obras de Haendel, Bach, Mozart, Purcell, Scarlatti, Pasquin y Daquin, y una Bourrée de la propia Landowska. La crítica destacó la interpretación de las sonatas de Scarlatti, “en donde el entusiasmo del auditorio puede decirse que llegó a la cumbre, ante los prodigios de ejecución, matiz y colorido realizados por Wanda”¹⁵³. Se hizo otro concierto integrado por obras de Pachelbel, Bach, Rameau, Scarlatti y Couperin. Aunque Falla ya se había sentido con anterioridad atraído por los instrumentos de tecla antigua, la visita de Landowska supuso un indudable estímulo para aumentar su repertorio¹⁵⁴.

En 1923 dedicaba un artículo en *La Revue Musicale* a la intérprete, con motivo de aquella visita a Granada¹⁵⁵. Esta visita supondría, entre otros factores, el auge del scarlattismo en España. Decía que aquella música “lejana de nosotros en el tiempo, nos parecía cercana en “pensamiento y en sentimiento”. Destacaba también la calidad polifónica, de distinción y de concreción tímbrica que conseguía la intérprete, y el repertorio: Bach, François Couperin, Daquin, Haendel, Pachelbel, Pasquini, Purcell, Rameau, Domenico Scarlatti. Falla decía que la música de Landowska le evocaba el Tocador de la Reina de Isabel de Parma. Además en el programa de mano de la presentación de *El Retablo* en el salón de los Polignac, aparecía un texto sobre el clave de Landowska y un análisis de la obra por Collet.

En este mismo año se había publicado el libro de Émile Vuillermoz, *Musiques d'aujourd'hui*, que probablemente Falla conociera, en el cual se hablaba de la noción del progreso en música en rasgos similares a los propuestos por Landowska en sus tratados¹⁵⁶.

Volvía Wanda Landowska a España en 1926 y ofrecía un concierto de clavicémbalo en la Residencia de Estudiantes. De esta experiencia surgió uno de los artículos más importantes de D’Ors¹⁵⁷. Hablaba de “Música de ayer para hombres de mañana”. El repertorio era Haendel y Mozart, Rameau y Couperin. D’Ors resaltaba la simplicidad, que llamaba “aristocracia de la conducta”, relacionada con la “voz fina y austera” del instrumento. Para d’Ors refinamiento equivalía a simplicidad. Exponía sus ideales novecentistas y sus nociones sobre lo nuevo a través de la música de Landowska.

Además en este año se estrenaba finalmente el *Concerto para clavicémbalo* de Falla el 5 de noviembre de 1926 en Barcelona, por la Associació de Musica da Camera. Falla dedicó las notas del programa a Wanda Landowska recordando su labor en la recuperación del clave:

Landowska para proponer su idea de la Orquesta Bética. FALLA, Manuel de: “Wanda Landowska”, *El Defensor de Granada*, 23 de noviembre de 1922.

¹⁵³ N. DE LA F.: “El último concierto de la Filarmónica. Wanda Landowska”, *El Defensor de Granada*, 24 de noviembre de 1922.

¹⁵⁴ Función de Reyes celebrada el seis de enero de 1923 en casa de los García Lorca. Falla instrumenta varias obras para clave, violín, clarinete y laúd, como música incidental del Misterio de los Reyes Magos: GALLEGU: *Manuel de Falla*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987, p. 15.

¹⁵⁵ FALLA, Manuel de: «Espagne» (*En Chroniques et notes*), *Wanda Landowska a Grenade*, *La Revue Musicale*, núm. 4, 1923, pp. 73-74.

¹⁵⁶ VUILLERMOZ: *Musiques d'aujourd'hui*...p. 181.

¹⁵⁷ D’ORS: “Wanda y los estudiantes”, *Residencia*, núm. 2, 1926, pp. 173-174.

El maestro Falla no ha querido componer un concierto para solista con acompañamiento instrumental. Al contrario, a pesar de que la intervención del clave es preponderante en la obra, el resto de los instrumentos en la partitura no se reducen a un simple ripieno, sino que interactúan con el instrumento principal durante la composición”¹⁵⁸.

Se propugnaba el nuevo concepto de la música de cámara y la interacción tímbrica y armónica del clave con el resto de instrumentos, además de reforzar la idea de planos sonoros, de bloques, lo constructivo.

Landowska programó la obra en su tour de 1926 y de 1927 por Francia. Con la actividad de la intérprete se sucedían los artículos dedicados al clave y a la música del XVIII¹⁵⁹. De nuevo se hablaba de pureza, de misticismo, de claridad, y se relacionaba con los retornos como característica de la música del primer cuarto de siglo¹⁶⁰.

En España las siguientes visitas de Landowska en los años treinta tuvieron como resultado más artículos. En *Ritmo* encontramos en 1931 amplios textos dedicados a la visita de Landowska a Madrid. Demostraban el conocimiento de la prensa francesa, de la escuela de Saint-Leu, pero también denotaban cómo se seguían utilizando los clichés del retorno y en este caso el retorno al orden aludiendo a la expresión francesa y citando los preceptos de d’Indy, sin entrar en muchos casos en el debate presente en otros medios. Wanda Landowska seguía siendo representación del neoclasicismo, de esa estética de retorno al orden y de las expresiones constantemente citadas de “Torniamo all’antico”, y el “luje, calmé et voluptuosité” baudeleroiano¹⁶¹.

El criterio seguía siendo francés, la idea de la línea que unía el siglo XVIII y el presente. La escuela francesa habría influenciado a Bach y a los italianos. Por otra parte se equiparaba el clavicembalo al arte actual, al cubismo, al jazz y a las sonoridades y efectos modernos¹⁶². Los autores eran no obstante conscientes de todo lo que había suscitado la resurrección de estilos antiguos hasta entonces, desde muy dispares criterios críticos.

Carlos Bosch seguía los escritos franceses sobre la escuela de Landowska y recopilaba en un extenso ensayo, en 1936, los criterios noucentistas que habían perdurado desde diferentes perspectivas sobre la obra de la intérprete y la recuperación del siglo XVIII, casi parafraseando los artículos de Vuillermoz y Schloezer de la década anterior¹⁶³. Se refería a un “estilo que aletea sobre la misma letra de lo preclásico y del egregio clasicismo entronizado en la mayestática pureza del excelso Sebastián Bach”. Destacaba también el misticismo de la intérprete, algo que provenía de criterios franceses, y la proporción como un camino de esencialismo y universalidad. Otro de los rasgos que destacaba Bosch era la condición visual y plástica de la sonoridad de los clavecinistas, se destacaban los contornos, la sobriedad de la composición, dentro de esta metáfora con las artes visuales, y la sencillez arquitectónica. La perdurabilidad de la música de los clavecinistas se había producido por su valor plástico *deshumanizado*:

¹⁵⁸ Parece haber sido escrita enteramente por Falla a pesar de las referencias a sí mismo en tercera persona.

¹⁵⁹ LANDOWSKA, Wanda: “En vue de quel instrument Bach a-t-il composé son « wohltempiertes clavier »” *La Revue Musicale*, nov 1927, enero 1928 y LANDOWSKA: « Peut-on chanter sur le clavecin? » *Le Courier Musical*, núm. 19, año 29, 15 nov de 1927, p. 545.

¹⁶⁰ SCHLOEZER, Boris de: “Wanda Landowska a Saint-Leu”, *Les nouvelles littéraires*, 25 de junio 1927.

¹⁶¹ “Wanda Landowska en Madrid”, *Ritmo*, 31 de marzo 1931, núm. 29, pp. 1-2.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ BOSCH: *Espíritu pretérito en bonas...*, pp. 9-21.

El cromatismo pictórico significa más bien una transposición de la esencia musical desviada de su centro [...] la arquitectura y la escultura, su derivada, presentan, de manera más acusada, ese carácter espacial, y de ello su supremacía en lo que toca al más puro estilo deshumanizado, puesto que la emoción ha de retrotraerse a un tiempo ajeno y se produce precisamente de la liberación del yo forzado en cauce vital, que encuentra su goce al contacto contemplativo, tangible, de formas serenadas que no pueden deducirse de un modo subjetivo.

Esas condiciones estéticas dependían de lo intelectual, de la idea. Y con ella el comentado concepto del estilo que caracterizaba al siglo XVIII:

El clavecinismo tiene en su reducto un alcance inusitado, a lo que le capacita el poderío de su estilo, que representa la más inexpugnable fortaleza de la idea. El estilo es comunión, no disciplina, que queda para la técnica y el trazo mecánico. El estilo es el tino de la individualidad en el contraste con su acorde universal, y de ahí esa conformidad dentro de lo profundamente diverso con que se lapida una época.

Además con su ensayo Bosch daba la definición, testimonial, de lo que se había ido asentando en los años veinte, del clavecinismo “como de esencia del género comprendido por los autores preclásicos y los más genuinos clásicos, los cultivados, en suma, cual nadie lo hizo, por Wanda Landowska”.

Wanda Landowska significaba clasicismo, y sobre todo “sentido histórico vitalizado”, aspecto definidor de la idea de retorno, como hemos señalado más arriba: “El clavecinismo, acaudalando en su reducto para acentuar el ejemplo la estricta pureza de lo clásico se define en grupo de lugar y perspectiva de tiempo. Compone todo un cuadro con perfecto tino en la entonación y hace línea género-histórica de un periodo con le estilo de su espíritu”¹⁶⁴. El clavecinismo ejemplificaba el equilibrio entre contenido y forma proclamado desde el neoclasicismo, y los ejemplos eran el *Concerto* de Falla y *Pulcinella* de Strawinsky¹⁶⁵.

El trabajo de recuperación de música antigua y popular de Joaquín Nin en los años veinte tuvo suma repercusión en el corpus teórico y compositivo español. Georges Jean Aubry recordaba en la *Revista Musical Hispanoamericana* de 1917 su encuentro con Falla en París en un concierto conferencia dedicado a los clavecinistas franceses que había sido organizado por Joaquín Nin¹⁶⁶. En España había comenzado a dar conciertos en 1915.

En *Andrómeda* Salazar dedicaba un apartado a Nin, destacando su labor ensayística e interpretativa: “Nada más difícil que esta labor suya por la música antigua [...] que enmascarando al virtuoso, pone en presencia la necesidad de la sensibilidad más delicada, educada sabiamente en los más prolijos detalles de estilos desaparecidos, épocas desvanecidas, gustos remotos”. La definición por parte del crítico de la forma de interpretar de Nin no estaba exenta de los rasgos de sensibilidad, “riqueza de modelado”, ductilidad, intimidad, sentimental... emoción.

Salazar fue el principal transmisor en estos años de la actividad de Nin en París y de sus ideas¹⁶⁷. Escribía un interesante artículo titulado “Joaquín Nin, el excelso” en *El*

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 36.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 47.

¹⁶⁶ Celebrado en la Salle des Agriculteurs. JEAN-AUBRY, G.: “Mamuel de Falla”, *Revista Musical Hispanoamericana*, 30 de abril de 1917.

¹⁶⁷ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Joaquín Nin y mademoiselle Gautier en la Sociedad Nacional”, *El Sol*, 24 de mayo de 1921.

*Sol*¹⁶⁸. En él resaltaba la adecuación entre la práctica y la teoría, así como citaba frases escritas por él en uno de sus programas de concierto. Nin hacía una especie de manifiesto o de postulados sobre la música y el arte actuales:

Contribuir con todas nuestras fuerzas a libertar nuestro arte, que debe ser nuestra religión, de las garras del mercantilismo. Hacer, en calidad de intérpretes, acto de humildad, y de desinterés para reaccionar contra la vanidad y el egoísmo, taras indignas de quienes debemos ser los más humildes ejecutores del “bello testamento” [...] Servir fervientemente al arte. Exaltar su nobleza, su finalidad ideal, su valor espiritual, su significación casi religiosa, defender su dignidad, su integridad, su independencia [...] Para conseguirlo Nin propone introducir varias modificaciones en nuestras costumbres musicales: La supresión de las diferentes categorías de auditores, de los carteles anunciadores, de los billetes llamados de favor, de las repeticiones y las transcripciones [...] quitar las obras de virtuosismo [...] el repertorio actual de los músicos se debería aumentar con tantas obras antiguas y modernas merecedoras de ser oídas, al paso, de que de este modo, se evitaría por la constante repetición de las obras, la familiaridad excesiva con éstas y las rivalidades técnicas, cuyo único resultado es un acrecimiento del mal gusto.

El seguimiento de Nin en años posteriores no cesó, especialmente por la publicación de sus principales ediciones de música española antigua. En 1925 en *el Sol* dedicaba Salazar una serie de artículos a las ediciones de Nin de los clavecinistas del XVIII, del Cancionero de la Residencia y los músicos de la época de Lope de Vega. Esta labor de Salazar era paralela a la presencia de Nin en la prensa francesa¹⁶⁹.

Su actividad musicológica y concertística y sus propios escritos suscitaron a su vez varios artículos en prensa española y francesa. *La Revue Musicale* dedicaba una reseña a sus *Seize sonates anciennes d'auteurs espagnols*¹⁷⁰. Y trataba la armonización de *Cantos populares españoles*. En la reseña se decía que se había conocido algo de la música española del siglo XVI gracias a Pedrell y Mitjana, y que los siglos XVII y XVIII estaban siendo rescatados ahora después de un eclipse hasta el final del XIX. Destacaban las sonatas de Soler y Scarlatti.

Revue de Musicologie dedicaba un extenso artículo completo a la publicación de “Seize sonates anciennes d'auteurs espagnols, publiées pour la première fois par Joaquín Nin, Paris, Eschig, s.d.”¹⁷¹, señalando también el desconocimiento del XVIII español, especialmente la música instrumental y destacaba el hispanismo de las sonatas de Scarlatti y Soler con la intención de acentuar la perspectiva francesa, como se hacía en otras críticas de manera mucho más exagerada, resaltando la la raza, lo ibérico¹⁷². Por otra parte se rechazaba en el texto la aproximación romántica de Granados a Scarlatti y se destacaba el enfoque de Nin como el apropiado.

En España se dedicaron reseñas a los conciertos de Nin en 1927 con la Sociedad Filarmónica y también se ensalzaba su actividad como armonizador de “canciones antiguas” así como su recuperación de clavecinistas como Soler o Pau Esteve, y compositores “ibéricos” como Literes, Bassa, Laserna, Mateo Albéniz¹⁷³.

¹⁶⁸ SALAZAR, Adolfo: “Joaquín Nin, el excelso”, *El Sol*, 25 de mayo de 1921.

¹⁶⁹ SALAZAR: “Dos cancionero españoles. Joaquín Nin, Eduardo M. Torner”, *El Sol*, 4 de enero de 1925; “*Cantos populares Españoles* de Joaquín Nin”, *La Revue Musicale*, 1 de junio de 1925, p. 265.

¹⁷⁰ NIN: *Seize sonates anciennes d'auteurs espagnols*, *La Revue Musicale*, 1 Marzo del 1926, pp. 283-284.

¹⁷¹ GUINARD, Paul: “Bibliographie”, *Revue de Musicologie*, núm. 19, año 10, agosto de 1926, pp. 160-162.

¹⁷² NORCY, Felix: “Les Concerts, Concerts Rouge” *Le Courier Musical*, 1 de enero de 1927, año 29, n.º 12.

¹⁷³ “Desde Madrid”, *Revista Musical Catalana*, vol. 24, 1927, p. 199.

Tanto las críticas francesas como las españolas destacaban la elegancia, sobriedad, pureza, equilibrio y de manera menos explícita, la cualidad de la raza. El *Boletín musical de Córdoba* hablaba de “evocación del perfume de la vieja música”¹⁷⁴: “Nin es un enamorado de la música antigua, en la que busca las hondas y prístinas raíces del arte honrado para la hora presente y lograr su renacimiento en una suprema floración. Esta evocación *inteligente* hace de Nin un intérprete singular de Scarlatti, Rameau, Couperin y los viejos clavecinistas”.

Más adelante en *Ritmo* –que dedicaba su portada al intérprete–, se hablaba de que Nin representaba el hispanismo, de la misma manera que lo habían hecho anteriormente publicaciones francesas¹⁷⁵. Merece la pena reseñar parte del texto de *Ritmo*, que implícitamente contenía una crítica a la moda del neoclasicismo y los retornos, que, como hemos señalado, tenían su decadencia en los años treinta:

Nin representa un valor hispanista de los que más alta cotización tienen en el mundo artístico europeo. Y valor verdadero, no falso como otros que se imponen por la tozudería de los panegiristas impertérritos, sin lograr el común entusiasmo que se desearía incitar con tan apologeticos dítirambos [...] resucitador de viejas obras eruditas hoy desconocidas u olvidadas [...] amonizador de antiguas canciones populares que aun se cantan hoy por diversas regiones ibéricas [...] puede que dar más patente el hispanismo de Nin? No, sin duda, no. Y ese mismo hispanismo se manifiesta en sus tournées de conciertos, donde solo se incluye en los programas música española. Para piano y para violín, del compositor de mediados del siglo XVIII, José Herrando, descubiertas por José Subirá en la biblioteca del duque de Alba [...] loado el artista que lejos de esta tierra española, tanto hace por ella y por sus más oscuros artistas -los pretéritos y los anónimos- en una tenaz propaganda de sumo desinterés que España y el Arte le deben agradecer.

La crítica española intentaba hispanizar a Nin participando al fin y al cabo de los criterios impuestos por pensadores franceses, que lo presentaban como continuador de Pedrell y Falla y como difusor de la música española tanto antigua como moderna, desde los mismos preceptos que describían su interpretación: equilibrio, claridad, pureza de líneas¹⁷⁶.

4. Scarlattismo y dieciochismo: Domenico Scarlatti y el Padre Soler

Ya hemos reseñado en los epígrafes anteriores que la figura de Domenico Scarlatti fue asociada con el clavecinismo, la identidad española y el lenguaje neoclasicista. La música de Scarlatti, considerada primitiva, sencilla, arcaica, ofrecía una alternativa al Romanticismo. A pesar la recuperación decimonónica del compositor, especialmente

¹⁷⁴ “Un músico español”, *Boletín Musical de Córdoba*, marzo de 1928, p. 4.

¹⁷⁵ “Nuestra portada”, *Ritmo*, núm. 35, 1 de julio de 1931, p. 9.

¹⁷⁶ “L’Espagne la plus flechie, la plus patricienne était représentée le 17 mars par deux jeunes musiciens, les plus attachants de la jeune école, qui sin dans la filiation de Scarlatti et de ses élèves espagnols, qui ont le souci de l’écriture salvante, *précise, incisive*, et qui ont la plus resoulée indifférence pour les séductions faciles et conventionnelles de l’improvisation à base du colear localle. Ce sont Joaquin Rodrigo [...] Nin-Culmell, [...] Voilà de depouillement sans appauvrissement, des lignes sobres e calres qui dessinent d’un trait cuirsif les arrêtes de une entité sonore, complexe et harmonieuse”: “Les auditions du mardi de la Revue musicale”, *La Revue Musicale*, abril de 1936, pp. 298-299.

por parte de Granados y Albéniz¹⁷⁷, la asociación de Scarlatti con la modernidad neoclasicista se produjo en los años veinte, a través de Falla, los compositores jóvenes, y veintena crítica que había asimilado criterios del arte nuevo. Gianfranco Vinay opina que Scarlatti fue la marca de la nueva música española, al igual que Rameau la de Dukas y Debussy y Couperin la de Ravel¹⁷⁸.

La incorporación de obras de Scarlatti y el Padre Soler al repertorio de conciertos en los primeros años del siglo XX, ya comentada, preparó el terreno para esa idea de novedad. Joaquín Nin trabajó en París en la recuperación e interpretación de la música de tecla, especialmente del Padre Soler y Domenico Scarlatti¹⁷⁹. Desde 1899 interpretaba obras de Scarlatti en Barcelona, junto con Grieg, Schumann, Beethoven, Weber o Liszt, respondiendo a esa unión del fin de siglo de las obras de Bach o Scarlatti con compositores románticos.

D'Ors se refirió a Scarlatti al relacionar el clave con los valores de sencillez y clasicismo del noucentisme. Pedrell ya había reivindicado unos años antes la obra para clave de Soler¹⁸⁰, compositor que sería comparado con Mozart años después por sus valores formales y melódicos¹⁸¹.

La asociación de Scarlatti al neoclasicismo y a las obras neoclásicas de Falla llevó en muchos casos a enaltecer la austeridad y sobriedad de la música española frente a la supuesta frivolidad de la nueva música europea. Scarlatti representaba la recuperación historicista y sería de la tradición y la unión neutral entre lo culto y lo popular a través de la sonoridad arcaica, la danza antigua y la influencia de la música popular española.

4.1. Scarlatti a través de Falla

Fue Manuel de Falla quien fomentó la introducción del scarlattismo en los años veinte. Sin su magisterio, sus ideas estéticas y su contacto con Francia no se hubiera podido producir el trasvase de ideas sobre Scarlatti y la información sobre las nuevas ediciones que se hicieron allí de sus sonatas. La perspectiva de Falla en la primera década del XX era la de un Scarlatti del XIX, tamizado por las interpretaciones de Albéniz y Granados, pero su estancia en París, su viaje a Italia y el contacto con Wanda Landowska serían factores decisivos para conocer a fondo la obra del napolitano.

Michael Christoforidis ha estudiado el interés de Falla por las melodías y ritmos de Scarlatti y los paralelismos que el compositor encontraba en el folclore castellano, siguiendo las teorías de Pedrell¹⁸². Los estudios de Falla sobre Scarlatti comenzaron en su juventud, como se aprecia en los apuntes conservados en el Archivo Manuel de

¹⁷⁷ En la Exposición Universal de 1900 Albéniz interpretó piezas de Domenico Scarlatti. Granados editaría las 25 sonatas en 1905.

¹⁷⁸ VINAY, Gianfranco: "La lezione di Scarlatti e di Strawinsky nel *Concerto per clavicémbalo* di Falla", *Manuel de Falla tra l'Spagna e l'Europa...*, pp. 179-188.

¹⁷⁹ CHRISTOFORIDIS, Michael: "Domenico Scarlatti y Manuel de Falla's construction of hispanic neoclassicism", *The past in the present*, (IMS, Intercongressional Symposium), Budapest & Visegrád, Liszt Ferenc Academy of Music, 2000, vol. 1, pp. 531-544.

¹⁸⁰ Publicado en la *Revista Musical Catalana*, 1908-1909, nos. 58-61.

¹⁸¹ Quinto concierto de Agrupació d'amics de la musica. *Quinteto en do* num. 1 de Soler, escrito para piano o instrumento de tecla y cuarteto de cuerda. En "Concerts", *Revista Musical Catalana*, 15 de abril de 1916, p. 126.

¹⁸² Cuando Falla conoció a Pedrell, entre 1900 y 1905, éste estaba estudiando la obra de Scarlatti. NAREJOS BERNABEU, Antonio: *Op. cit.*, p. 31

Falla¹⁸³. El 15 de mayo de 1905 interpretó algunas obras del napolitano en el Ateneo, y el estilo scarlattiano está presente en una obra tan temprana como su zarzuela *La casa de tócame roque* (1900), de la que más adelante tomará la *Danza del Corregidor* en el *Sombrero de tres picos* (1917-1919).

Ya en París, Falla tuvo acceso a las nuevas ediciones de Scarlatti y pudo asistir a los conciertos en los que se incluía su obra. El más significativo, como señala Elena Torres, fue el celebrado en 1911 en la sala Pleyel de París, donde coincidieron tres de las figuras esenciales en el descubrimiento del compositor napolitano: Wanda Landowska, Alfredo Casella y Manuel de Falla. Éste colaboraría además con Dukas en la investigación de los manuscritos españoles de Scarlatti entre 1917 y 1918¹⁸⁴.

En 1919, cuando Falla se encontraba en Londres con ocasión del estreno de *El Sombrero de tres picos*, pudo escuchar *Les femmes du bonheur*, una selección de sonatas de Scarlatti orquestadas por Tommassini para los Ballets Russes¹⁸⁵. Ese mismo año Diaghilev solicitó a Falla la orquestación de obras barrocas italianas, algo que no llegó a hacer pero aprovechó para *El Retablo*¹⁸⁶.

En 1923 Falla viajó a Italia, donde pudo acceder a ediciones críticas de las sonatas de Scarlatti¹⁸⁷. Ese mismo año comenzaba la composición del *Concerto*. Según señala Christoforidis, a Falla le interesaba la estructura bipartita de las sonatas y el nivel microformal, además del ritmo interno, desarrollo armónico y modulaciones, y las texturas transparentes, con efectos de guitarra¹⁸⁸. Scarlatti representaba facilidad, sencillez e improvisación, ausencia de estructuras formales estereotipadas, y por ello rebatía Falla la expresión “formas excesivamente cuadradas del scarlattismo” que Salazar empleó en una de sus cartas de 1929, simplificando quizá lo que el crítico le quería transmitir:

¡Pero si Scarlatti es precisamente quien ha hecho música menos cuadrada! Le ha superado (e igualado) en libertad rítmica y en cuanto a formas generales las suyas son tan cuadradas como las de cualquier clásico y estas formas pueden modificarse —claro está— del modo que a cada cual mejor le convenga para expresar lo que tenga que decir. Lo demás sería tomar el rábano por las hojas¹⁸⁹.

4.2. Falla y Scarlatti en el espejo

El regreso de Falla a España, tras su estancia en París, dio lugar a una intensificación del interés por Scarlatti, manifestada especialmente a través de los críticos de la música

¹⁸³ TORRES CLEMENTE, Elena: “La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla”, *Manuel de Falla e Italia*, edición de Yvan Nommick, Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2000.

¹⁸⁴ Extractos de la correspondencia reproducidos en TORRES CLEMENTE, Elena: *Op. cit.*, pp. 73-75.

¹⁸⁵ CHRISTOFORIDIS, Michael: *Op. cit.*, pp. 184-185.

¹⁸⁶ No obstante, en 1917 Nin tocaba las sonatas de Scarlatti en Madrid, el 23 de mayo de 1917 (*Sonata en mi mayor y Sonata en fa menor*). En su ensayo de 1920, *Claude Debussy et l'Espagne*, Falla citaba la recuperación de Scarlatti por Joaquín Nin, cuyos recitales incluían también al Padre Soler ya desde fecha temprana. FALLA, Manuel de: *Escritos sobre...*, p. 75 y SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Joaquín Nin y mademoiselle Gautier en la Sociedad Nacional”, *El Sol*, 24 de mayo de 1921.

¹⁸⁷ BERGADA, Montserrat: “La relación de Falla con Italia. Crónica de un diálogo”, en: *Manuel de Falla e Italia*, ed. Yvan Nommick, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 17-21.

¹⁸⁸ Lo que se ve en sus análisis de sonatas del AMF. CHRISTOFORIDIS, *Op. cit.*, p. 536.

¹⁸⁹ Carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar, Granada, 6 de junio de 1929, AMF.

nueva como Salazar y en la actividad de la Sociedad Nacional de Música¹⁹⁰. Si el estreno de *El Sombrero de tres picos* había provocado en los críticos londinenses la comparación entre Falla y Scarlatti, destacando el rasgo latino, los españoles sólo habían resaltado rasgos de estilización e hispanismo¹⁹¹. Sin embargo, esa relación con Scarlatti sí se apreció en España tras los estrenos del *Retablo* y el *Concerto*. Precisamente en esos años se multiplicaron los artículos sobre el clave que abordaban las figuras de Scarlatti y el Padre Soler.

La labor de Joaquín Nin en Francia también influyó en este ambiente. En el artículo que publicó en *Le Courier* sobre el clavecín en 1925¹⁹² reivindicaba a Scarlatti como músico español “que asimilaba el gusto de los ritmos, cadencias y giros españoles, sobre todo castellanos, de manera que gran parte de sus piezas podían considerarse de dominio musical español”. Se refería también al magisterio de Scarlatti sobre el Padre Soler. En 1926 la *Revue de Musicologie* se hacía eco de la publicación de dieciséis sonatas del Padre Soler de Nin, dadas a conocer por el propio Nin y por Viñes. La crítica destacaba a Soler como discípulo de Scarlatti, pero con mayor ternura melódica, elegancia de línea y ritmo menos nervioso, más femenino. En ambos se hablaba de hispanismo.

En 1927, año de estreno del *Concerto* de Falla, la identificación de esta obra con Scarlatti y el dieciochismo como signos de lo español era ya nítida, como muestra la crítica de Mantecón:

Música que lanzada al periodo rico y exuberante de nuestra florida época polifónica, a la gracia profunda y señorial del XVIII, en la que el alegre contento del vivir se desataba en los sonoros hilos engarzados en melismas de un Scarlatti. Música claramente sentida y compuesta [...]. No creo se puede tributar homenaje más significado que éste de la comprensión y la inteligencia despierta para la obra nueva, este anhelo de llevarla a nuestro larario y rendirle culto¹⁹³.

Ese mismo año Falla dio un concierto de sonatas de Scarlatti en el Ateneo de Granada¹⁹⁴, precedido por una conferencia pronunciada por el presidente de la sección de música del Ateneo, Pérez de Roda. La prensa granadina, en sus comentarios sobre el concierto, presentaba a Scarlatti como la representación del espíritu español¹⁹⁵ y a Falla como la continuación del espíritu del XVIII, algo tan discutido por estos años:

Parecía vagar en el ámbito del salón la espiritualidad y exquisito españolismo de aquel Siglo de Oro para gloria de nuestras artes [...], ambiente genuinamente español y espiritual, que la belleza incomparable de nuestras mujeres prestaba a la fiesta [...] y a mayor abundamiento, Falla leyendo sonatas de Scarlatti [...] y aunque sí (y algunos más que otros, como hizo notar el señor Pérez Roda en las cuartillas, reflejo biográfico admirable de Scarlatti y su música), las obras que se oían no dejaban de tener cierto carácter español, y algunas hasta reminiscencia de segura

¹⁹⁰ El principal intérprete era Joaquín Nin.

¹⁹¹ DENT, Edward: “Music, a spanish ballet”, *The nation and the Athaeneum*, 1 de agosto de 1919, p. 691

¹⁹² NIN, Joaquin: “Les musiciens espagnols anciennes et le clavecín”, *Le Courier Musical*, 15 de noviembre de 1925.

¹⁹³ JUAN DEL BREZO: “Concierto en honor de Falla en el Palacio de la Música”, *La Voz*, 7 de noviembre de 1927.

¹⁹⁴ En los conciertos de estos años era frecuente encontrar sonatas de Scarlatti y Soler junto a autores contemporáneos. Ejemplo: Sala Mozart. Asociacio Intima de Concerts, recital de la pianista Maria Pilar Cruz, de sonatas de Soler junto a sonatas de Milhaud y Poulenc, en *Revista Catalana de Música* nos. de enero y febrero de 1927, p. 32.

¹⁹⁵ SECO DE LUCENA PAREDES, Luis: “En el Ateneo, el concierto de anteayer”, *El Defensor de Granada*, 31 de noviembre de 1927.

inspiración en un canto popular (la segunda de la primera parte la catorce del libro segundo del código veneciano), es indudable que su mayor ambiente de gracia y españolismo era debido a la inequívoca interpretación del españolísimo maestro Falla, que pone todo su espíritu en ellas, [...] que si otro hubiera sido su intérprete, napolitanas, y mucho, nos hubieran parecido [...]. No cabe mejor interpretación que la oída. Precisa no sólo ser un consumado pianista, que ya lo es nuestro maestro, sino ser un Falla, espíritu del siglo XVIII, verdadera continuación del alma del propio Scarlatti¹⁹⁶.

Falla se había convertido en el reflejo de Scarlatti y en la materialización del espíritu del XVIII, además, por la repercusión en los jóvenes compositores a través de su magisterio¹⁹⁷.

En el mismo 1927 la prensa extranjera se llenaba de artículos sobre Scarlatti. Roland-Manuel escribía en la *Revue Pleyel*¹⁹⁸ señalando la unión de objetividad, inteligencia y espiritualidad en su música. Malipiero, desde las páginas de *The Musical Quarterly*¹⁹⁹, señalaba el olvido del clavicémbalo frente al auge del pianoforte como causa del olvido de Scarlatti, compositor que era, junto con Bach y Couperin, la “quintaesencia de la música del siglo XVIII”.

En 1929 la Orquesta Sinfónica de Madrid estrenó *Scarlattiana* de Casella²⁰⁰. Mantecón, en su reseña, constataba la moda del scarlattismo: “Casella, rindiendo culto a la última moda, torna su vista al siglo XVIII. ¿Quién no tiene un poquito de siglo XVIII?” La música de Scarlatti era definida por el crítico con los epítetos de “gracia, finura” y “belleza”²⁰¹. Lo interesante de este texto es que Mantecón puntualizaba, siguiendo criterios franceses, que la moda de “retorno al siglo XVIII” no era “última moda”, porque ya Debussy y Ravel habían mirado a Lully, Couperin o Rameau. Scarlatti se relacionaba con la “prístina pureza” y la perspectiva de análisis de Mantecón era similar a Salazar: la obra de Casella era ejemplo de música nueva y de modernidad que reutilizaba el pasado sin repetirlo, sin emular a Scarlatti tal cual: “¿Por qué molestarle?”²⁰².

En 1930 Vicente Salas Viu se refería a la misma obra como ejemplo del scarlattismo de “todos los músicos europeos de hoy”, identificando la afinidad entre el siglo XX y el XVIII en la obra de Casella con el “constructivismo” que había dominado el arte del siglo XX. Comparaba además esta obra con el *Concerto* de Falla y *Pulcinella* de Stravinsky, porque todas ellas se acercaban a Scarlatti desde una aproximación irónica al XVIII²⁰³.

El mismo Alfredo Casella relataba en 1930 su encuentro con Manuel de Falla en una audición de sonatas de Scarlatti y su charla sobre las 545 sonatas del napolitano, y

¹⁹⁶ SOSTENIDO: “En el Ateneo. Concierto Falla”, *El Defensor de Granada*, 13 de diciembre de 1927.

¹⁹⁷ X: “Manuel de Falla. Significación nacional de su obra”, *El Defensor de Granada*, 5 de febrero de 1927. “Desde Scarlatti y los italianos primitivos, no han vuelto a oírse en la música desfiles rítmicos tan agudos, ricos y graciosos. Adivina sagazmente que el ritmo es lo que hace vivir y perdurar a la obra musical. Su música latina, mediterránea, tenía necesariamente que adoptar este aspecto”.

¹⁹⁸ ROLAND-MANUEL: “Sur Domenico Scarlatti”, *Revue Pleyel*, octubre –diciembre de 1927.

¹⁹⁹ MALIPIERO, Gian Francesco: “Domenico Scarlatti”, *The Musical Quarterly*, NY, julio 1927.

²⁰⁰ Compuesta en 1926.

²⁰¹ JUAN DEL BREZO: “Orquesta Sinfónica,” *La Voz*, 13 de abril de 1929.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ SALAS VIU, Vicente: “Scarlatti a través de Casella”, *Nueva España*, núm. 5, 1930, p. 26.

comentaba la capacidad de Falla para adoptar un estilo tradicional y modernísimo al mismo tiempo en el *Concerto* para clavicémbalo²⁰⁴.

Los ensayos de Salazar publicados en los años treinta recopilaron y completaron su análisis del fenómeno del scarlattismo en años anteriores. En *La Música Contemporánea en España* veía la causa de que Falla hubiera acudido a Scarlatti, “reservorio neutro de la forma clásica”, en su necesidad constructiva. Falla “quiere dejar hablar a su conciencia de un modo semejante al proceso espiritual que debió existir en Domenico Scarlatti cuando para separarse de las formas tópicas de la suite de danzas [...] llama a sus obras sonatas”. Salazar resalta, por una parte la modernidad, por otra el españolismo unido al clasicismo:

El *Concierto para clavicémbalo* resume las ideas iniciadas en *El Retablo* [...]. Como las sonatas de Scarlatti, esa obra es un camino de transición hacia algo desconocido [...]. Si Falla, entusiasta de Scarlatti, como también lo fue Albéniz, evoca en términos generales a ese músico tan español, su evocación es menos precisa que imaginaria en el auditor, y más ilusoria que exacta, pues clasicismo y españolismo se unen en el concepto de Falla, cuyas preferencias clasicistas, van esencialmente, hacia la vieja música española [...] de los siglos XV a XVII²⁰⁵.

El *espejo dislocado* del que se hablaba en relación al reflejo del siglo XVIII en el XX y que venía a ser un trasunto de la teoría teatral y artística de vanguardia²⁰⁶, creaba de nuevo una relación ilusoria en el uso de Scarlatti por Falla. Por otra parte la interpretación de las alusiones a Scarlatti como ejemplo de angularidad, perfiles, bloques, etc., con la intención de evocar sonoridades arcaicas, es uno de los puntos de confluencia de esa teorización del scarlattismo con la teoría estética de vanguardia.

4.3. Neoscarlattismo y españolismo

La obra de la nueva generación de jóvenes compositores de los años veinte que más atrajo la atención sobre el scarlattismo fue la de Ernesto Halffter²⁰⁷. Su *Sonatina-fantasia* fue estrenada el 12 de diciembre de 1923 por el cuarteto Budapest²⁰⁸. Mantecón se refería a ella como un “kaleidoscopio sonoro”, empleando matices y lenguajes del cubismo, “que halla su coherencia y unidad, no a la pretérita moda del desarrollo temático, aunque el afilador haga sonar con frecuencia su flauta, anuncio de la pirotecnia de la rueda afiladora, sino en el juego cambiante de su policromía”. Mantecón destacaba la frescura de la obra, la “pura emoción de belleza” conseguida a partir de esa evocación “grácil y joven de lenguajes antiguos sin mayores filosofías”²⁰⁹.

²⁰⁴ CASELLA, Alfredo: “Incontro con Manuel de Falla”, *L'Italia letteraria*, 30 de enero de 1930, en: *Manuel de Falla*, M. Mila, Milano, Ricordi, 1962, pp. 82-83; VINAY, Gianfranco: “La lezione di...”, pp. 179-188.

²⁰⁵ SALAZAR, *La música contemporánea...*, pp. 180-181.

²⁰⁶ Recuérdense las apreciaciones hechas sobre este concepto en cuanto a la renovación teatral y del ballet y las siguientes críticas de Adolfo Salazar: SALAZAR, Adolfo: “Los bailes rusos. Las pequeñas escenas, el monodrama, el ballet”, *El Sol*, 8 de abril de 1921. Y SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Strawinsky. *Pulcinella*, *El Pájaro de Fuego*”, *El Sol*, 26 de marzo de 1924.

²⁰⁷ Las razones de esta importancia se deben, entre otros factores, a la preferencia y difusión dada por Salazar a la obra del joven músico desde principios de los años veinte.

²⁰⁸ La obra fue un encargo de la Asociación de Cultura Musical tras el estreno de su cuarteto.

²⁰⁹ JUAN DEL BREZO: “La *Sonatina fantasía* de Ernesto Halffter, estrenada por el cuarteto Budapest”, *La Voz*, 13 de diciembre de 1923.

José Subirá subrayaba el neoscarlattismo y la vuelta al siglo XVIII de la obra, como lo había hecho Salazar con el *Cuarteto en La menor*. Subirá hablaba de “espíritu en concomitancia con Scarlatti y Mozart”. “Longitud mucho más corta que el cuarteto clásico [...], pero Halffter desdeña la casaca y la peluca que parecen ir asociadas a la música del XVIII, usando tocado y vestidura propios del XX [...], evitando desarrollos amplios y prescindiendo de estructuras simétricas”²¹⁰. Salazar, por su parte, percibía “influencias clavecinistas, de Scarlatti y Mozart”, en otra obra de Halffter, *Crepúsculos*²¹¹. Halffter era “un Scarlatti del siglo XX” por su “vitalidad sonora que se aproxima al concepto de música scarlattiana”²¹².

Tras los éxitos de *El Retablo de Maese Pedro* (1924), *Pulcinella* de Strawinsky y el *Concerto* (1923-26) de Falla, fue *Sinfonietta* (1925) de Halffter la obra considerada cúspide del nuevo camino universalista-clasicista de la música española. La tradición crítica e historiográfica la consideró como la culminación del lenguaje neoclasicista-scarlattiano. Mantecón escribió en 1927 un amplio artículo en el que destacaba la “clara y bellísima textura armónica, limpia línea melódica” y la unión de “Scarlatti más el andalucismo”²¹³.

En 1927 el pianista José Cubiles daba a conocer dos danzas del ballet *Sonatina* de Ernesto Halffter, la *Danza de la pastora* y la *Danza de la Gitana*. La crítica de Mantecón rezaba: “dos deliciosos trozos de música, de clara y bellísima textura armónica, de limpia línea melódica. La una, mirando a Scarlatti, la otra acercándose al andalucismo que propugna Falla”²¹⁴. Esa simbiosis entre Falla y Scarlatti reflejados en el espejo de la más nueva creación era la que permitía hablar de neoclasicismo español.

Un año después, en febrero de 1928, se presentaba la versión sinfónica del ballet *Sonatina*, junto a *Automne Malade*, en un recital en honor del compositor Ernesto Halffter. El scarlattismo era considerado un estilo ya asimilado en la práctica musical, una moda de la que hablaba Salazar: “el rigodón, el fandango y la giga, poéticos y sensibles, que nos hacen pensar en las intenciones memorativas del *Tombeau de Couperin*,

²¹⁰ SUBIRÁ, José: *La Sonatina-fantasia*, Asociación de Cultura Musical, 12 de diciembre de 1923.

²¹¹ A pesar de una influencia impresionista en la obra y de la descripción que el propio Salazar hace de ella como “estampa romántica”, en el mismo artículo el autor ensalza la idea de “música pura”, al establecer una “raíz musicalista” significativa en la renovación musical de esos años, y atribuye el tratamiento melódico a la influencia de Bartók. SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Un músico nuevo. Ernesto Halffter. Sus obras para piano: *Crepúsculos*”, *El Sol*, 18 de abril de 1923.

²¹² La afirmación de Salazar no dejaba de contener cierta exageración apropiada ya decuada al deseo de definir un neoclasicismo a la hispana y encontrar el parangón musical al neoclasicismo europeo. La obra utiliza no obstante ciertos giros clavecinistas y scarlattianos en sus melodías y en el contrapunto. SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Un músico nuevo. Ernesto Halffter. Sus obras para piano: otras obras”, *El Sol*, 24 de abril de 1923.

²¹³ La obra utiliza tresillos de ritmo español y giros contrapuntísticos tomados de Scarlatti. Las alusiones a Falla en la melodía son evidentes por otra parte, pero el revestimiento rítmico y tímbrico es strawinskyano. JUAN DEL BREZO: “Un recital del pianista Cubiles en el teatro de la Comedia”, *La Voz*, 6 de abril de 1927.

²¹⁴ La influencia de Scarlatti en la obra es clara en ciertos giros melódicos y contrapuntísticos cuyo modelo, según Yolanda Acker, está en las sonatas de Scarlatti, estudiadas en la época, como hemos analizado aquí. ACKER, Yolanda: “Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos Españas”, *Ernesto Halffter [1905-1989]: músico en dos tiempos*, Yolanda Acker y Javier Suárez-Pajares (eds.), Madrid, Residencia de Estudiantes, Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla, 1997, pp. 48-49.

de Ravel [...]. La danza de la pastora es un adornado y salpimentado scarlattismo, la danza de la gitana españolismo de buena cepa”²¹⁵.

La crítica de la época comparó también la *Sonatina* con *Le Tombeau de Couperin* por su recuperación de danzas del pasado²¹⁶. Las continuas reposiciones de la obra suscitaron nuevas críticas que seguían aludiendo al modelo establecido por *Sinfonietta* y al scarlattismo:

La parte central del concierto las ocupaba nuestro músico sinfónico más joven [...]. Se antoja esta obra, con estar llena de aciertos y gracias, una cosa menos importante y rotunda que la perfilada y redonda *Sinfonietta*, que ha bien pocos días oímos a la Orquesta Sinfónica. *Sonatina* es ágil, garbosa, no abandona la senda de la inspiración dieciochesca que se complace en cultivar Halffter; abundosa en ricos pormenores, de excelente factura; pero no puedo ocultar mis preferencias por la *Sinfonietta*”²¹⁷.

La sencillez a través del recurso dieciochesco, propugnada con *Sinfonietta* y el precedente de *Concerto* de Falla, era nuevamente señalada en los años treinta: “En esta obra, Halffter ha intentado ceñir a un color español el ambiente evocativo de la música dieciochesca que es tema principal de su *Sinfonietta*, depurándolo de cuanto se encuentra redundante o accesorio tanto en la escritura como en la orquestación, que lleva a términos de mayor claridad y sencillez”²¹⁸.

A pesar de la recepción crítica que hablaba de scarlattismo y encuadraba la *Sinfonietta* y otras obras de Halffter en esa tendencia, y a pesar de las posturas críticas que intentaban resolver la cuestión del “parentesco espiritual” con el XVIII, el propio compositor resolvía su recurrencia al pasado en una de sus cartas a Falla:

En la Haye y Winterthur ha sido la *Sinfonietta* muy bien acogida [...], mientras que en España y en Nueva York y Buenos Aires casi todas las críticas decían que la influencia principal era la de Strawinsky, y la de Ud., en Bruselas, Holanda no se habla para nada de Strawinsky, únicamente de Ud., de Bach y Haendel [...]. Yo reconozco la influencia de Strawinsky como también la de Ravel, creo sinceramente que son bien pequeñas en comparación con la verdaderamente grande influencia que han ejercido sobre mí todas sus cosas, y créame que siento gran alegría cuando al hablar de una obra mía, veo únicamente el nombre de Ud. y de Scarlatti y Bach²¹⁹.

En 1928 se proponía desde *La Gaceta Literaria* la “joven trinidad Halffter - Pittaluga” como representación de la nueva música inspirada en “lo nuevo e irrevocable tradicional”, algo en lo que tomaban parte “la scarlattiana crónica” de Ernesto Halffter, “presunteo de una máquina precisa”, y la recuperación de Soler por parte de Rodolfo Halffter en sus *Sonatas del Escorial*²²⁰. Los modelos eran *El Retablo* y el *Concerto* de Falla. Rodolfo Halffter escribía a Falla ese mismo año sobre sus *Sonatas del Escorial*, manifestándole su intención de aproximarse a Scarlatti:

²¹⁵ Se refiere al uso del fandango en la danza de la Gitana, típicamente español, en el siglo XVIII. JUAN DEL BREZO: “Un recital en honor de Ernesto Halffter”, *La Voz*, 13 de febrero de 1928.

²¹⁶ Gilbert Chase habla del modelo de *Sinfonietta* y destaca “la gracia sutil y el refinamiento de construcción que marca las mejores páginas de Ravel y como en el *Tombeau de Couperin* de este compositor, evoca danzas del tiempo pasado: Rigaudon, Zarabanda, Giga...” CHASE, Gilbert: *The Music of Spain*, New York, Dover, 1959, p. 214.

²¹⁷ JUAN DEL BREZO: “Concierto de la Filarmónica”, *La Voz*, 18 de marzo de 1930.

²¹⁸ “Suite de concierto del ballet *Sonatina*”, *Concert de Música Hispánica moderna*, 24 de abril de 1936.

²¹⁹ Carta de Ernesto Halffter a Falla. Niza, 16 de enero de 1929. Archivo Manuel de Falla.

²²⁰ SALAZAR Y CHAPELA, E.: “La joven trinidad Halffter-Pittaluga”, *La Gaceta Literaria*, 1 de septiembre de 1928.

Yo quisiera, querido don Manuel, que usted tuviera la bondad de prestarme aquel análisis que hizo usted de una sonata de Scarlatti y que vimos juntos en Granada. Me propongo estudiar en serio. Esto es: quiero adquirir una técnica sólida. Para ello, como usted me indicó, serían muy útiles los análisis de las obras maestras y como modelos, quiero adoptar el que usted hizo de la mencionada sonata²²¹.

Fernando Remacha también trató la importancia de Scarlatti en sus visitas a Falla²²². Es sabida la formación italiana de Remacha. Con todo, la repercusión de los músicos italianos en el final de la década conllevó la presentación de obras italianas también inspiradas en Scarlatti²²³.

En 1929, con motivo del bicentenario del Padre Antonio Soler, se publicaron artículos sobre él en las principales publicaciones musicales. Joaquín Nin publicaba paralelamente en *The Chesterian*²²⁴ y en la *Revista Música* de Barcelona un texto sobre el compositor²²⁵, señalando que fue Pedrell el que descubrió la importancia de la obra de Soler, secundado por Lliurat. El artículo destacaba la “innegable influencia scarlattiana”, frente al hispanismo que Mitjana ya señaló. Se contaba la biografía de Soler, y las obras contenidas en el archivo de El Escorial²²⁶.

Nin afirmaba que Soler reintrodujo en su vocabulario los idiomas españoles tratados por Scarlatti²²⁷. Destacaba el equilibrio formal y tonal de las sonatas de Soler y Scarlatti, y confirmaba que en el extranjero eran ya considerables las escuelas, academias y conservatorios que incluían repertorio de clavecinistas españoles. Para Nin el Padre Soler representaba la forma scarlattiana con contenido español, el verdadero acento español. La conmemoración de Soler despertó en cierto modo la investigación sobre otros compositores españoles del siglo XVIII²²⁸.

²²¹ Correspondencia entre Rodolfo Halffter y Manuel de Falla. Carta del 9 de noviembre de 1929, reproducida en CASARES, Emilio: “Manuel de Falla y los músicos de la generación del 27”..., pp. 59-60.

²²² El archivo Manuel de Falla tiene además los bocetos de Rosa García Ascot y sus análisis de sonatas de Scarlatti. ANDRES VIERGE, Marcos de: *Fernando Remacha, el compositor y su obra*, Madrid, ICCMU, 1998, p. 33.

²²³ Como ejemplo: JUAN DEL BREZO: “El pianista Piccoli, en la Comedia”, *La Voz*, 16 de diciembre de 1929. *Cuarteto* de Pizzetti y *Sonatina* de Massetti.

²²⁴ NIN, Joaquín: “The Bi-Centenary of Antonio Soler”, *The Chesterian*, núm. 84, vol. 11, enero-febrero de 1930, pp. 97-103

²²⁵ Nin explicaba la identificación de sesenta y cinco sonatas para clave, de las cuales 27 estaban impresas en Londres, cuya copia se había encargado precisamente a Jean-Aubry. Mientras que la colección de sonatas guardadas en París se habían cedido por Henri de Prunières a través de *La Revue Musicale*, en 1916. NIN, Joaquín: “El bicentenario del padre Antonio Soler”, *Música*, núm. 4, abril de 1929.

²²⁶ *XII tocate per cembalo composte del Padre Antonio Soler discipolo de Domenico Scarlatti*.

²²⁷ En cierto modo esto era contrapuesto al argumento francés, quizá tomado de textos antiguos de Mitjana o Pedrell. También era el criterio de Subirá. SUBIRA: “El bicentenario del Padre Soler” *Ritmo*, 15 de mayo de 1930, pp. 8-9. Según este autor, Soler integraba en su léxico las expresiones castellanas adoptadas por Scarlatti.

²²⁸ SUBIRA, José: “La rehabilitación de un gran artista. Don Luis Misón.” *Música*, num 5, mayo 1929.

La *Revista Musical Catalana* publicó también varios artículos sobre las Sonatas para clavicémbalo de Soler²²⁹. Y Subirá escribía al año siguiente un artículo en *Ritmo*, casi copiando literalmente los criterios de Nin:

Al fallecer en las postrimerías de 1783, su nombre no es de los que se olvidarán, sino de los destinados a revivir en pleno siglo XX, con esplendor inusitado, merced a sus sonatas para clave. Porque como más sobresale, a los ojos de la actual generación ese músico catalán del setecientos, es como productor de música para dicho instrumento, que dominaba con maestría suma. Y él figura hoy entre los más preclaros compositores de aquel siglo musical español tan deficientemente conocido y tan ligeramente juzgado²³⁰.

Gustavo Pittaluga, en la *Gaceta Literaria*²³¹, destacó la influencia del Padre Soler en las obras de Rodolfo Halffter: “españolismo profundo, seco, sobrio, cortado, escueto, como labrado en talla, reducido a líneas quebradas [...] pero encima de todo saltará la musicalidad [...] y os llegará pura y libre de toda contaminación”. Existía aún en 1931 la misma asociación entre españolismo y scarlattismo de los años veinte, lo austero asociado a Scarlatti explicado estéticamente en las líneas y perfiles recortados, de los que ya hemos hablado, que venían a ser también en las artes plásticas la síntesis postcubista entre tradición y modernidad.

Mantecón, por su parte, utilizó el mismo símil de Ulises que empleara Wanda Landowska aludiendo al retorno a la música del siglo XVIII, acerca del *Impromptu para orquesta* de Rodolfo Halffter²³². Fue precisamente Mantecón quien definió el Neoclasicismo como “interés por las formas objetivas de la música clásica que delimita un perfil rotundo en el siglo XVIII: scarlattiano”.

La música de Halffter cada vez se hace más clara y amablemente melódica. [...] Es el tipo de música, más que nada en cuanto a intenciones melismáticas, que hemos apodado “scarlattiana”, que con buena fortuna dio en cultivar entre los españoles su hermano Ernesto y el propio Falla en una obra magnífica y rotunda: *El Concerto*²³³.

En relación a las canciones de Ernesto Halffter compuestas en 1924, Mantecón señalaba que el scarlattismo mostraba la síntesis de la recuperación coetánea neopopularista y neoclasicista de poetas y músicos²³⁴. *La corza blanca*, compuesta en 1924, sobre texto de Rafael Alberti, respondía a criterios poéticos y musicales establecidos a principios de los años veinte: estructura breve, clara, simétrica, con estrofas separadas por dos interludios instrumentales, que aludía a lo primitivo, a la esencia. En el acompañamiento de la voz Halffter recurre a octavas y quintas, mientras que la parte instrumental tiene un sentido scarlattiano, con la utilización de giros melódicos ornamentales característicos del folclore andaluz, además de utilizar cierta

²²⁹ “El Pare Antoni Soler i las seves sonates per a clavicemba”, *Revista Musical Catalana*, diciembre de 1929, pp. 495-501. Y NIN, Joaquín: “El P. Antonio Soler”, *Revista Musical Catalana*, diciembre de 1929, n. 312, año XXVI, pp. 493-501.

²³⁰ SUBIRÁ, José: “El bicentenario del P. Antonio Soler”, *Ritmo*, núm 13, 15 de mayo de 1930, pp. 8-9.

²³¹ PITTALUGA, Gustavo: “Música moderna y jóvenes músicos españoles”, *Ritmo* nº 28, de 1931.

²³² El autor se refiere al “politonalismo” schönbergiano. JUAN DEL BREZO: “Concierto de la Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 23 de marzo de 1932.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ “Chroniques et Notes. Trois Mélodies, par Ernesto Halffter”, *La Revue Musicale*, marzo de 1932. Se habla de scarlattismo en la *Corza* y la *Niña* (1924).

bitonalidad sencilla que había caracterizado sus obras anteriores²³⁵. Alberti, en *La arboleda perdida*²³⁶, reseñaba la capacidad de Halffter de interpretar su texto, las cualidades métricas y rítmicas, la acentuación, la sencillez en general.

Los miembros del Grupo de los Ocho siguieron componiendo con estos parámetros en los años treinta²³⁷. El mismo Gustavo Pittaluga constataba más adelante que los dos pilares influyentes en la estética de los compositores jóvenes habían sido Scarlatti y Soler²³⁸, por una parte, y por otra Falla²³⁹. El scarlattismo de sus obras se consideró en muchos casos como un rasgo propio, independiente de estéticas. La resolución en estas fechas del debate sobre el Neoclasicismo permitía hablar de estilo neoscarlattiano, neoscarlattismo o scarlattismo, como recursos estilísticos independientes ya de poéticas o retóricas construidas en la década anterior por la vanguardia francesa.

Las perspectivas, sin embargo, eran diferentes según los críticos. Julio Gómez admitía la nueva música del Grupo de los Ocho precisamente por esos rasgos denominadores e identitarios en la utilización de Scarlatti y el Padre Soler. Sin llegar a hablar de un Neoclasicismo, admitía una buena orientación en este sentido²⁴⁰. El scarlattismo era un estilo propio en la nueva composición española, rasgo de arcaísmo, primitivismo y esencia españolista, independiente de modas y clichés²⁴¹.

Los paralelismos entre diferentes figuras del siglo dieciocho, en la vía de conciliación entre españolismo y clasicismo, pueden ejemplificarse en la relación que establece Carlos Bosch entre Mozart, Scarlatti y el Padre Soler, en cuanto a la idea de depuración y atención a la forma²⁴².

Con todo, fue Scarlatti la referencia formal de la música moderna española, dentro de un plano neutro de alusión a la forma clásica. Salazar consideraba que esos recursos constructivos eran procedimientos válidos en cualquier época, destacando de nuevo el concepto de clásico como estado estético que equiparaba espíritu artístico y “estilo”, y por otro lado el carácter formal, y no “formalista”, del nuevo clasicismo y parangonaba esa comparación de espíritu estético entre el siglo XVIII y el XX para justificar su alusión y dilucidar la idea de retorno. El lenguaje scarlattiano contemporáneo no era para Salazar más que un lenguaje en apariencia, lo mismo que el Ingres de Picasso. Se observa este criterio en su ensayo *Sinfonía y Ballet* de 1928, en el que recoge muchas de las reflexiones generales que artistas y literatos habían hecho sobre los retornos.

Todo artista incipiente comienza a expresarse en el idioma artístico de sus padres: Debussy en el de Massenet. Strawinsky en el de Rimsky [...]. Pero si Debussy se nos ha hecho ya manido y Strawinsky nos parece de naturaleza silvestre [...] ¿Por qué no emigrar a un país maravilloso

²³⁵ Para un análisis profundo de la obra: HEINE, Christiane: “Las relaciones entre poetas y músicos de la generación del 27: Rafael Alberti”, *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, núm. 26, 1995, pp. 265-296.

²³⁶ ALBERTI, Rafael: *La arboleda perdida, Segundo libro (1917-31)*, Clásicos Españoles el País, Madrid 2005, p. 234.

²³⁷ *Suite all'antica*. Rodolfo Halffter. 1932.

²³⁸ En 1933 Roberto Gerhard editó las siguientes obras de Soler: Conciertos para dos órganos, Seis quintetos para órgano y clavecín e instrumentos a cordés.

²³⁹ PITTALUGA, Gustavo: Conferencia leída en la fundación del Amo y en el Liceum Club femenino, con ejemplos musicales de Halffter, Ernesto y Rodolfo, Bautista, Remacha, Bacarisse, Rosa G^a Ascot y Pittaluga, “Revista de ambos mundos”, *Ritmo*, 1 de mayo de 1935, p. 5.

²⁴⁰ GÓMEZ, Julio: “Ember”, *El Liberal*, 22 de octubre de 1930.

²⁴¹ CASAL CHAPI, Enrique: “Salvador Bacarisse”, *Música*, núm. 2. febrero de 1938. pp. 27-53.

²⁴² BOSCH, Carlos: *Ritmo*, núm. 13, año 2, mayo de 1930, pp. 3-4.

cuyo lenguaje otra vez virgen, por olvidado [...] tiene toda la frescura de lo inédito y todas las posibilidades de un arte supremamente construido? [...] Llamemos Scarlatti a esta isla paradisíaca o llamémosle Ingres [...], ese nombre es sólo una metáfora y el artista que se exprese así no será Ingres ni Scarlatti, sino un ser real de nuestro siglo [...]. Los señores que componían el jurado de Viena [se refiere al concurso internacional de Viena de 1928], no entendían aún de este modo ese supuesto retorno del siglo XVIII, porque para ellos bastaba que el siglo XIX no se hubiese marchado aún²⁴³.

Sin embargo, y aunque el scarlattismo había comenzado con *Le Donne di buon Umori*, tenía desde mucho antes un “defensor en Falla” y un precedente en las ediciones de Granados y Pedrell²⁴⁴. El scarlattismo se convirtió en un rasgo plenamente español a través de las interpretaciones de la obra de Falla y de la idea de clasicismo moderno, asociado a las citadas alusiones al “espejo dislocado”.

Aunque ya en las primeras visitas de los bailes rusos el público pudo apreciar que se iniciaba un deseo de revivir, dentro del nuevo concepto, la música del más fresco clasicismo, con el Scarlatti de *Las mujeres del buen humor*, de Vincenzo Tomassini, nuestro público y la mayoría de nuestros músicos se negaron a contemplar la imagen de los clásicos vista en lo que se consideró entonces como un espejo dislocado [...] aquel Scarlatti como aquel Pergolesi, y otros clásicos del XVIII [...] revividos por músicos españoles (bien se sabe cuáles: Falla y Ernesto Halffter), parecieron contorsionados, violentados [...] y cuando no, se habló simplemente de pastiches²⁴⁵.

Scarlatti quedaría además como la plasmación del paradigma de lo “clásico” en su sentido estético general²⁴⁶.

5. El retorno a Bach

Hemos analizado ya la recuperación de Bach en Francia y su progresiva unión a una idea de retorno a través de la Schola Cantorum, la Sociedad Nacional de Música, y la crítica sobre la obra de Strawinsky. Mucho antes del retorno a Bach strawinskyano, Debussy exponía en la *Revue Musicale* y la *Revue Blanche* sus ideas sobre el compositor, asociadas aún a una tendencia modernista como muestran sus comentarios sobre el *arabesco* musical²⁴⁷. Esa ondulación se quebraría en ángulos y líneas cortantes en el retorno a Bach del neoclasicismo con una perspectiva afín la vanguardia, especialmente en escritos de músicos y artistas plásticos, pero mantenía en común con el *art nouveau* la necesidad plástica de la música a través de la construcción en Bach que uniría idea y forma en su consideración neoclasicista, de lo cual ya hemos tratado.

La utilización de Bach por Strawinsky produjo la idea del retorno a Bach moderno, algo que se reflejó en España a la hora de tratar las cuestiones estéticas sobre el neoclasicismo y los retornos. Sin embargo en España no hubo un verdadero retorno a Bach. A pesar de la transmisión de criterios comunes sobre el neoclasicismo mediante el conocimiento profundo y la influencia de la estética francesa, Bach era referencia de una serie de valores estéticos pero no el objeto principal de un neoclasicismo que en

²⁴³ SALAZAR, Adolfo: *Sinfonía y Ballet...*, p. 171.

²⁴⁴ SALAZAR, Adolfo: *La música actual en Europa y sus problemas...*, p. 150.

²⁴⁵ *Ibidem*, pp. 409-411.

²⁴⁶ Salazar habla de un Scarlatti “superclásico”, contraponiéndolo al Romanticismo. SALAZAR, Adolfo: “La Vida musical. Música de compositores románticos por Cubiles”, *El Sol*, 6 de abril de 1936.

²⁴⁷ DEBUSSY, Claude: “Vendredi Saint. La “neuvième symphonie”, *Revue Blanche*, 1 de mayo de 1901.

Francia caminaría de Pergolesi a Bach y Haendel, y cuyo lugar en España era ocupado en teorización y reflexión, además de en la práctica musical, por Scarlatti.

En el Noucentisme español el enaltecimiento de la figura de Bach fue notable destacándose los valores constructivos del contrapunto y su pureza. Dichos criterios de transmitieron a la discusión sobre la recuperación de Bach desde la idea de clasicismo moderno.

5.1. La recuperación de Bach

Hacia 1915 llegaban a España las ediciones de Bach que estaban haciendo entonces en el extranjero²⁴⁸, en un momento en el que los repertorios de conciertos incluían obras de Bach en los conciertos de la Sociedad Nacional de Música. En el concierto de inauguración de esta sociedad, el 8 de febrero de 1915, al poco de regresar Falla de París, se presentó el *Concierto en do* para tres claves de Bach, interpretado por el propio Falla, Joaquín Nin y Miguel Salvador y una pequeña orquesta dirigida por Pérez Casas²⁴⁹. En las críticas se remarcó el nuevo valor de la música que buscaba un nuevo tipo de público²⁵⁰.

Otros pianistas como José Cubiles, Gabriel Abreu, Ricart Matas, además de grupos españoles de cámara, corales y sinfónicos como el Cuarteto Renacimiento de Barcelona, el Cuarteto Español, la Capilla Isidoriana, las orquestas de cámara de Valencia, la Sinfónica y Filarmónica de Madrid, la Orquesta Clásica de Saco del Valle, etc., incluyeron repertorio de Bach entre 1915 y 1920²⁵¹.

Aunque aún hay pocos estudios sobre el tema, el análisis del repertorio de la Orquesta Filarmónica de Madrid muestra que desde 1921 se produjo un aumento de la inclusión de obras de Bach, coincidiendo con el descenso de obras de Beethoven²⁵².

Ello era paralelo a la inclusión de Bach en los conciertos en Cataluña, especialmente los de la orquesta de la Associació de música da camera con Ricardo Viñes²⁵³, unido dicho repertorio a la interpretación de la llamada música nueva²⁵⁴. También se observa dicho fenómeno en Madrid²⁵⁵.

El *Concierto de Brandenburgo*, el tercero, fue interpretado por la Sinfónica de Arbós en el Palacio de Carlos V de la Alhambra, en junio de 1922²⁵⁶.

²⁴⁸ SALVAT, Joan: "J.S Bach i els seus revisadors", *Revista Musical Catalana*, vol. 12, 1915, pp. 163-168.

²⁴⁹ Falla, al igual que otros pianistas, interpretaba obras de Bach desde los primeros años de siglo. Por ejemplo, el 4 de febrero de 1907 interpretó en Madrid el *Concierto en re menor de Bach*, tocado al piano con acompañamiento de cuerda, bajo la dirección de Tomás Bretón. El conocimiento de los valores franceses sobre Bach en Debussy y en los años veinte reforzaría su consideración.

²⁵⁰ SALVADOR, Miguel: "la Sociedad Nacional de Música", *Lira Española*, 1 de febrero de 1915, y "La Sociedad Nacional de Música", *Revista Musical Hispanoamericana*, marzo de 1915.

²⁵¹ Miguel Salvador era uno de los grandes estudiosos de la música de Bach: SALAZAR, Adolfo: "Recital de órgano en la Sociedad Nacional", *El Sol*, 20 de mayo de 1919.

²⁵² BALLESTEROS EGEA, Miriam: *Op. cit.*, p. 111.

²⁵³ Primer concierto el 22 de abril de 1919, citado en *Revista Musical Catalana*, abril-mayo de 1919, año 16, pp. 113.

²⁵⁴ Visita del pianista francés Pau Loyonet, toca el *Concierto Italiano* de Bach y la *Tocata* de Scarlatti. *Revista musical catalana*, diciembre de 1917, p. 303. Y N.A.: "La muerte de Bach", *Revista Musical Catalana*, núm. 178, octubre de 1918, pp. 231-232.

²⁵⁵ SALAZAR, Adolfo: "Ricardo Viñes", *Revista Musical Hispanoamericana*, 30 de octubre de 1916, p. 8

²⁵⁶ Según Michael Christoforidis, Falla analizó la partitura tomando ejemplos para el *Retablo* y el *Concerto*, además de utilizar procedimientos generales de la fuga en sus obras. Ver:

Una fecha interesante en la recepción de Bach en España fue la de la creación, en 1924, de la *Associació Bach per a la Música Antiga i contemporània*, fundada por Joan María Thomas, cuyo comité de honor estaba formado por Béla Bartók, Manuel de Falla, Arthur Honneger, Maurice Ravel e Igor Strawinsky. Su actividad fue importante y tuvo su reflejo en los textos y críticas. En febrero de ese mismo año se celebró el festival Bach en el Palau de la Música catalana, bajo la dirección de Ferran Ardevol, en el que se interpretaron los *Conciertos de Brandenburgo*²⁵⁷.

La interpretación de obras de Bach en los conciertos se unía en el final de los años veinte a la presencia de la música nueva lo que suscitaría una reflexión mayor asentada la perspectiva crítica sobre los retornos²⁵⁸. El estudio de Bach continuó en los años treinta²⁵⁹ unido a la inclusión de repertorio en las asociaciones de música antigua²⁶⁰.

5.2. La reflexión sobre el retorno a Bach

Hacia 1915, la unión en algunos conciertos de repertorio romántico y obras de Bach, no impidió que la crítica apuntase valores que serían utilizados en los años veinte desde la perspectiva antirromántica, teniendo en cuenta la configuración de la idea de clasicismo moderno desde estos años²⁶¹.

En las conferencias que impartió Rogelio Villar sobre *El sentimiento nacional en la música española*, citadas más arriba, en las que el pianista José Cubiles interpretó obras de Granados, Albéniz y el propio Villar, el crítico y músico presentaba a Bach como ejemplo de equilibrio entre lo latino y lo alemán, con relación a la cuestión del universalismo. La música de Bach conjugaba la belleza como gracia, elegancia, sencillez, facilidad, con la intensidad y la hondura²⁶². Los autores más cercanos al Noucentisme señalaban también estos valores. Nin reivindicaba la recuperación de Bach junto con el clavecinismo del XVIII, y señalaba también la idea del equilibrio entre Norte y Sur que adelantaba aspectos estéticos presentes después en el ideario neoclasicista²⁶³.

CHRISTOFORIDIS, Michael: *Op. cit.*, p. 187. Y NOMMICK, Yvan: “La vuelta a Bach en Falla y sus contemporáneos”, *Bach, homenaje de Chillida. Bach en el pensamiento, las artes y la música*, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla. Granada, 2000, pp. 13-34.

²⁵⁷ *Revista Musical Catalana*, vol 25, año 1928, p. 99.

²⁵⁸ Recital de Pilar Cruz en la Asociación de Amigos de la Música: obras de Soler, Bach-Busoni, Debussy-Ravel. *Revista Musical catalana*, vol. 25, 1928, p. 69.

²⁵⁹ Dos artículos de Antonio Ribera que estudian los preludios y fugas de Bach. En los números de *Ritmo*, de diciembre de 1931 y enero de 1932.

²⁶⁰ “Sala Parés”, *Revista Musical Catalana*, agosto de 1928, p. 288. Orquesta Pau Casals: Bach, *Suite para orquesta* núm. 4, *Concierto de Brandenburgo* núm 5, *Cantata* núm 54. Y GIBERT CAMINS, Joan: “La Asociación de música antigua de Barcelona”, *Ritmo*, núm. 96, 15 de octubre de 1934. ALMANDOZ, Norberto: “Música Sacra. Bach y su Misa en Si menor”, *Ritmo*, núm. 117, 15 de octubre de 1935. Y “Conciertos. Madrid, Orquesta Clásica”, *Ritmo*, 15 de octubre 1935. Se toca en el primer concierto una sinfonía de Haydn, y el *Concierto de Brandenburgo* n. 1 de Bach.

²⁶¹ SALAZAR, Adolfo: “La Orquesta Sinfónica”, *Arte Musical*, 31 de mayo de 1915, pp. 5-6

²⁶² “Conferencias del maestro Villar”, en *Harmonía*, núm. 19, año 2, julio de 1917, p. 5

²⁶³ NIN, Joaquín: *Las tres grandes escuelas musicales...*

La seráfica tranquilidad, la paz serena de las concepciones del gran florentino las hallamos en esa música del siglo XVIII que algunos llaman arcaica o primitiva, olvidando que el lenguaje de Bach, por ejemplo, es la quintaesencia del lenguaje musical [...]. [...]. Los alemanes, menos exclusivos que antes, iluminados a menudo con reojos latinos, la austera sobriedad, la grave corrección de sus concepciones[...]. El genio latino fue un eficaz correctivo. Bach se inspiró en los modelos franceses e italianos [...]. Hallamos en Bach no sólo la expresión genuina, verídica, de su raza, sino el reflejo de las más puras raíces latinas, por las formas en que moldea sus ideas.

Desde la *Revista Musical Catalana* se difundió la visión noucentista de Bach y la equiparación de su música con los valores de la música pura y objetiva²⁶⁴. Siguiendo los diferentes números entre 1915 y 1920 se ve el predominio de dichos valores. Joan Llongueras escribía en *Fructions* sobre la necesidad de que “la música de Bach penetrara en el alma actual”, destacando los valores de la forma y de la “gracia” como adecuación entre espíritu y forma²⁶⁵.

En el curso 1918-1919 André Pirro ofreció una conferencia en la Residencia de Estudiantes sobre “Juan Sebastián Bach, autor cómico”²⁶⁶, donde hablaba del humorismo en sentido clásico y exponía las ideas que estaban fomentando el retorno a Bach en Francia.

En 1923, también en la Residencia de Estudiantes, se estrenó el *Octeto* de Strawinsky, relacionado por la crítica con el retorno a Bach²⁶⁷.

Todo ello llevaría a que en la crítica musical se compararan las obras nuevas con los valores destacados en Bach²⁶⁸. Así, Mantecón comparaba el famoso cuarteto de Halffter con las obras de Bach. Las referencias a Strawinsky en dicha obra, con rasgos comunes a la *Sinfonía para instrumentos de viento* o el *Concertino para cuarteto*, fomentarían esa alusión a Bach que era además coetánea en la crítica francesa sobre la obra de Strawinsky. La estructura formal de la obra y el uso del minueto intensificaron esta interpretación. Mantecón destacaba lo “acabada, bien ponderada, bella”²⁶⁹ que era la obra. Igualmente, cuando se presentó *La Pasión según san Mateo* en Barcelona, se resaltaba el equilibrio sonoro como elemento de belleza²⁷⁰.

Strawinsky visitó Madrid por segunda vez en 1924, interpretando en la sala Aeolian parte de su *Concierto para piano*. Asistieron Falla, Miguel Salvador y Ernesto Halffter. Salazar recordaba el momento años después aludiendo a la moda del *retour a Bach*²⁷¹: “era ésta la primera audición de su *retour a Bach*: pero el criterio ya estaba afirmado

²⁶⁴ Agrupació d'amics de la música (quinto concierto), *Revista Musical Catalana*, 15 de abril de 1916, p. 126. *Sonata para violín y piano* de Bach. *Sonata para dos violines* de Haendel.

²⁶⁵ LLONGUERAS, Joan: “Bach o el fervor”, *Revista Musical Catalana*, diciembre de 1921, p. 356.

²⁶⁶ Folleto de la Residencia de Estudiantes, curso 1918-1919.

²⁶⁷ *El Retablo de Maese Pedro* se ofreció en Nueva York junto al *Octeto* de Strawinsky en noviembre de 1924.

²⁶⁸ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical: la evolución del tipo “concierto”, *El Sol*, Madrid, 8 de febrero de 1924.

²⁶⁹ “Concierto por el Quinteto Hispania. Adolfo Salazar. E. Halffter. H. Allende. J. Gil”, *La Voz*, 13 de junio de 1923.

²⁷⁰ J.M.P. “Palau de la Musica Catalana. La Passió, de Bach”, *Revista Catalana de Música*, 1 de marzo de 1923. El crítico reclamaba la reducción del coro [Orfeo Català] para conseguir el equilibrio sonoro. “Bach sabía que es más fácil ser gigantesco que bello [...]. Su obra es toda belleza, y la belleza no tiene necesidad de grandes masas dinámicas para sentir la verdadera emoción artística. Bach no es Berlioz!”

²⁷¹ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical, la nueva visita de Igor Strawinsky”, *El Sol*, Madrid, 23 de noviembre de 1933.

desde su *Pulcinella*, que está escrito en 1919”. Salazar criticaría, no obstante, en el marco de su reflexión sobre los retornos, el conocimiento superficial de Bach²⁷².

En 1926 la *Revue Musicale* publicaba un famoso artículo de Charles Koechlin sobre el “retour a Bach”²⁷³. Koechlin asociaba los valores constructivos de Bach con el declive del Impresionismo, y asociaba la expresión “retorno a Bach” con el Neoclasicismo, en cuanto a “música pura: belleza plástica, esencia y orden”. El artículo trataba la escritura contrapuntística contemporánea de algunos músicos de la SIMC (Sociedad Internacional para la Música Contemporánea) que se basaban en Bach, diferenciándolos de los del Grupo de los Seis por su mayor solidez, sutileza, fineza y simplificación. Diferenciaba asimismo entre el intelectualismo contemporáneo, seco, geométrico, y el de Bach, improvisación con orden, y retrotraía el retorno a Bach a la etapa francesa posterior a 1860, presentándolo como origen de los retornos.

Coeuroy, por el contrario, reivindicaba la presencia seria y válida de Bach en compositores del Grupo de los Seis como Honneger²⁷⁴, encontrando un paralelismo de espíritu que le llevaba a identificar neoclasicismo y retorno a Bach, haciéndose eco de la polémica entre Koechlin y Schloezer en años anteriores²⁷⁵. También Wanda Landowska escribió en 1927 en la *Revue Musicale* sobre el retorno a Bach²⁷⁶.

El conocimiento de estos artículos llevaría a Thomas, colaborador en publicaciones extranjeras como la misma *Revue Musicale*, a tratar el tema de Bach en un extenso artículo de 1928. En él exaltaba las cualidades constructivas de Bach, su hieratismo, su austeridad, y su nobleza, cualidad de belleza²⁷⁷.

Por su parte Josep Doncel se hacía eco en *Vibracions* de las opiniones francesas sobre la recuperación de Bach y la importancia del contrapunto en autores como Honneger²⁷⁸. Los críticos españoles no desconocían el auge de la música de Honneger y la relación que se establecía en Francia entre su música y la de Bach²⁷⁹, especialmente a partir de *Pacific 231*²⁸⁰.

Llegada la década de los años treinta los críticos franceses seguían analizando el *retour a Bach*²⁸¹. En muchos casos se consideraban los retornos como un esnobismo que pasaría de moda. Las figuras predominantes en estos análisis eran Honneger, Roussel y

²⁷² SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Orquesta Sinfónica. Couperin, Strauss y Ravel”, *El Sol*, 22 de abril de 1925.

²⁷³ KOECHLIN, Charles: “Retour a Bach”, *La Revue Musicale*, 1 de noviembre de 1926.

²⁷⁴ COEUROY, André: *Panorama de la musique contemporaine...*, pp. 95-130.

²⁷⁵ SCHLOEZER, Boris de: “L’Oedipus Rex de Strawinsky”, *Revue Pleyel*, junio de 1927. Schloezer afirma que si Strawinsky hubiera escrito una misa, hablaríamos de retorno a Palestrina. Con ello confirmaba la identificación del discurso de retorno con la obra de Strawinsky.

²⁷⁶ LANDOWSKA, Wanda: “En vue de quel instrument Bach a-t-il composé son *Wohltempiertes clavier*?”, *La Revue Musicale*, noviembre 1927-enero 1928 y LANDOWSKA: «Peut-on chanter sur le clavecin?», *Le Courier Musical*, núm. 19, año 29, 15 noviembre de 1927, p. 545.

²⁷⁷ THOMAS, J.M.: “Una semblanza de J.S. Bach”, *Boletín Musical de Córdoba*, núm. 26, agosto de 1928, pp. 1-2.

²⁷⁸ DONCEL, Josep: “Divagacions a l’entorn d’uns i alters”, *Vibracions*, octubre de 1929, pp. 6-7.

²⁷⁹ HORÉE, Arthur: “Arthur Honneger et les locomotives”, *Revue Pleyel*, núm. 46, julio de 1927.

²⁸⁰ Se ha de recordar el artículo de ARCONADA, C.M. “Paisaje y mecánica. *Pacific 231* de A. Honneger”, *Alfar*, núm. 55, vol. 4, 1925, pp. 292-294.

²⁸¹ BRUYR, Jose: *L’Ecran des musiciens*, Preface d’Andre Coeuroy, Paris, Cahiers de France, 1930. (dedicado en portada a Paul Landormy).

StrawinskyEl estudio y la audición de la fuga en Francia respondían a su relación con la noción de música objetiva en dichos compositores²⁸².

En España la discusión sobre los retornos tuvo un carácter más general, incluyendo alusiones al retorno a Bach francés, y considerando el retorno a Bach como una moda pasada impuesta por Francia²⁸³. Sin embargo, es curioso destacar cómo de forma aislada se hablaba en 1934, en la *Revista Musical Catalana*, de un propio “retorno a Bach”, fomentado por el Orfeo Catalá y su director Luis Millet²⁸⁴, criterio nacionalista común a Joan Llongueras en *La Ven de Catalunya*²⁸⁵.

En *La música actual en Europa y sus problemas*, Salazar identificaba el dieciochismo de la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter con el retorno a Bach²⁸⁶. El origen de esta identificación hay que buscarlo en la crítica aparecida en *The Times*, acusando aspectos comunes a la crítica francesa, que consideraba los retornos como un recurso de los lenguajes actuales.

En la revista *Ritmo* aparecieron en 1935 varios artículos dedicados a Bach. En el primero de ellos Rogelio Villar constataba la moda de los retornos y citaba el “retorno a Bach” como algo general referido –de forma despectiva en su caso- a la “caricatura” de los conciertos de Haendel y Bach, y de obras de Scarlatti y Pergolesi²⁸⁷. La perspectiva de Villar constataba la influencia strawinskyana y su importancia en España, especialmente desde *Pulcinella* y el *Concerto para instrumentos de viento*, coincidiendo en este aspecto con Salazar. Él mismo señalaba criterios franceses y de críticos españoles avanzados al proclamar en el mismo artículo la necesidad de aprender el arte de la fuga y el contrapunto más allá de las modas.

Ritmo situaba el inicio del retorno a Bach en los compositores románticos, y “para los artistas modernos, hastiados de ensayos y en la oscuridad de la desorientación, Bach ha sido la brújula directriz del puerto seguro: los *Conciertos*, la *Sinfonía de los Salmos*, de Strawinsky, el *Rey David*, *Judit* de Honneger, y otras importantes obras”²⁸⁸. Se recuperaba a Bach desde una visión común a una necesidad de neorromanticismo que ya hemos comentado.

En 1938 se hablaba aún de un retorno a Bach en la crítica sobre la *Sonata en trio para flauta, violoncello y arpa* de Salvador Bacarisse²⁸⁹, por su uso de una forma antigua, y la

²⁸² FERROUD, P.O.: “The rôle of the abstract in Igor Strawinsky’s work”, *The Chesterian*, núm. 85, vol. 11, marzo de 1930.

²⁸³ ABELLÁN, Antonio M.: “Modos y modas del arte y los artistas”, *Musicografía*, núm. 6, año 1, octubre de 1933, pp. 124-125.

²⁸⁴ “Un resso de la critica barcelonina entorn de les cantates de Bach”, *Revista Musical Catalana*, mayo de 1934, pp. 194-201.

²⁸⁵ 28 de marzo de 1934.

²⁸⁶ “Una obra española: la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter” en: *La música actual en Europa y sus problemas...*, pp. 206-210. La identificación de muchas obras de compositores del Grupo de los Ocho con Bach, especialmente los más difundidos, Ernesto Halffter y Salvador Bacarisse, (con su *Concertino* de 1929. Julio Gómez habla de ello: GÓMEZ, Julio: “de música. Orquesta Sinfónica”, *El Liberal*, 17 de abril de 1930), fue debida al uso de procedimientos contrapuntísticos barrocos en muchas de las obras.

²⁸⁷ VILLAR, Rogelio: “Esperpentos sonoros. Monsergas o gandingas”, *Ritmo*, núm. 115, año 7, septiembre de 1935.

²⁸⁸ ALMANDOZ, Norberto: “Musica Sacra. Bach y su *Misa en Si menor*”, *Ritmo*, núm. 117, 15 de octubre de 1935.

²⁸⁹ CASAL CHAPI, E.: “Salvador Bacarisse...”

crítica sobre dicha obra contenía una reflexión acerca de lo que había constituido ese retorno desde sus orígenes: la búsqueda de construcción y solidez en la música²⁹⁰.

Mientras que la repercusión de las obras de Strawinsky fue notable, Hindemith apenas tuvo presencia en España, y menos en relación a ese retorno neoclásico a Bach, que se consideraba desde la perspectiva latina. Joaquín Rodrigo, no obstante, destacó excepcionalmente la recuperación de Bach por el compositor alemán al escuchar *Matías el pintor* en París²⁹¹.

Acompañando a Bach debemos señalar además una tímida preocupación por conocer e interpretar a Haendel en España, que no tuvo la misma repercusión teórica en relación a los retornos.

6. Mozart como retorno

Hemos visto en capítulos anteriores numerosas alusiones a Mozart y Haydn como estandartes del clasicismo en su significación estética general. La referencia a ambas figuras se mantuvo en la crítica española en un plano de idealización teórica sobre la forma, mientras que los aspectos constructivos y las novedades tímbricas se atribuyeron al nuevo clasicismo europeo a través de la influencia de Ravel y Strawinsky, y la música española asumió el scarlattismo como principal forma de recuperación seria del clasicismo dieciochesco.

El repertorio tradicional en 1915 era el romántico, Mozart se incorporó muy tarde al repertorio de conciertos sinfónicos (no así al camerístico, donde estaba muy implantado en el siglo XIX). En el ámbito catalán las obras de Mozart y de Bach fueron frecuentes en torno a 1915, principalmente en los conciertos de la *Associació de Musica da Camera*²⁹². La Orquesta Pau Casals (1920-1936) fomentó también la ampliación del repertorio tradicional incorporando barrocos y clásicos, especialmente Mozart y Haydn²⁹³. En estos años se perfiló el ideal de música pura señalando en la mayoría de los casos a Mozart como modelo. En publicaciones noucentistas se tomaban los criterios de los teóricos y críticos franceses desde finales del siglo XIX. Los valores destacados en la obra de Mozart eran pureza, intelectualidad y equilibrio²⁹⁴. Se identificaba con la vuelta al pasado.

En las publicaciones madrileñas Mozart también representaba perfección de forma y se atisbaba su reivindicación como valor moderno en la música con su pronta reaparición en los conciertos²⁹⁵. No solamente las obras instrumentales sino también el

²⁹⁰ “Estudiemos a Juan Sebastián Bach, por el padre Nemesio Otaño, S. J.”, *Ritmo*, núm. 147, año 2, julio-agosto de 1941.

²⁹¹ RODRIGO, Joaquín: “Ritmo en París”, (Crónica), *Ritmo*, septiembre de 1935, pp. 16-17.

²⁹² Concierto *Associació de Musica da Camera*, el 15 de febrero de 1915 por el Cuarteto Renacimiento: *Cuarteto en do* de Mozart núm. 17, *Cuarteto* de Beethoven op. 59 núm. 1, y Ravel, *Cuarteto en fa*, en primera audición: *Revista Musical Catalana* núm. 135, 15 de marzo de 1915, p. 89.

²⁹³ BONASTRE, Francesc: “El Asociacionismo musical sinfónico en Barcelona (1910-1936): la Orquesta Sinfónica de Barcelona, la Orquesta Pau Casals y la Banda Municipal”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 8 y 9, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) Madrid, 2001, p. 261.

²⁹⁴ “Música”, *La Revista*, febrero de 1917, núm. 33, p. 88. Nombra un diario de Frederic Amiel, de 1853, en el que habla de los cuartetos de Mozart y Beethoven. Y destaca los fragmentos en que este autor compara la libertad y el equilibrio de Mozart con Platón.

²⁹⁵ SALAZAR, Adolfo: “Mozart”, *Harmonía*, núm. 34, año 3, octubre de 1918, pp. 6 y 7. Estudia la orquestación de Mozart como algo novedoso.

repertorio operístico²⁹⁶. La revista *Arte Musical*, entre 1915 y 1917, constataba que la sociedad burguesa admitía mejor a Beethoven y Chopin, habituales en el repertorio, y menos a Mozart, conformándose así por otra parte la idea de Mozart de música nueva y su parangón con los valores de modernidad y elitismo²⁹⁷. La Sociedad Nacional de Música introdujo obras de Mozart en los conciertos, sobre las que Salazar hablaba de “perfección absoluta”: “cómo podía llegarse a tal depuración de gusto, a un equilibrio tan maravilloso, a un refinamiento semejante en los detalles y a tan plena y acabada concepción de la totalidad de los movimientos [...]”²⁹⁸.

Mozart se presentaba como modelo en un momento en que se evitaba el Romanticismo y se propugnaba la sencillez. También en 1918 –año de la muerte de Debussy– Rafael Mitjana ofreció una conferencia sobre Mozart de la cual merecen resaltarse algunos párrafos²⁹⁹. Mitjana destacaba la “técnica pura y serena” de sus cuartetos y sinfonías, “el sentimiento musical sobre el sentimiento dramático” y sus “ideas abstractas” relacionadas con la noción de música pura. Inconscientemente participaba de la proclamación de un retorno a Mozart desde una perspectiva que ignoraba las tendencias contemporáneas de vanguardia. Su párrafo final rezaba así:

Señoras y señores, Weingartner tiene razón, desde hace mucho tiempo la música está gravemente enferma [...]. Wagner nos ha hecho sentir las convulsiones del histerismo [...] y si Ricardo Strauss no retrocede ante los delirios y aberraciones de tal neurosis, Debussy sufre de anemia y de clorosis [...]. Si proseguimos por este camino llegaremos fatalmente a la parálisis general con terribles consecuencias [...]. Para curar solo veo una posibilidad: volver a la sencillez, cuyo supremo representante es Mozart [...]. Sigamos el consejo de Weingartner y volvamos a Mozart si es posible. (No quiero decir tirar por la borda todo el arte moderno), lo que tenemos que hacer es identificarnos con su espíritu [...], libertar a la música de todos esos emplastos pictóricos, veristas, pantomímicos y filosóficos que le hemos aplicado por fuerza [...].

La recuperación de los valores clásicos implicó también la atención, aunque menor, a la figura de Haydn³⁰⁰. En el año 1921 Mantecón se refería a la influencia de Haydn y Mozart en Prokofieff: “Las miradas convergen en el XVIII; quién en Scarlatti, quién en Haydn y Mozart”³⁰¹. Las alusiones a Haydn y Mozart en las críticas de obras de los jóvenes compositores de la música nueva fueron constantes, ya que se identificaba el Neoclasicismo con el uso de formas del siglo XVIII. Es el caso de las primeras obras de Halffter, en 1923, ya reseñadas en relación a otros aspectos estéticos³⁰². Rivas Cherif se refería a Halffter como un “Mozart redivivo”, “la misma facilidad con que se

²⁹⁶ LOPEZ CHAVARRI, Eduardo: “Lorenzo da Ponte”, *Revista Musical Catalana*, nos. 186-187, año 16, junio-julio de 1919, pp. 125-129.

²⁹⁷ NAVAS MURILLO, J.: “La cultura musical española”, *Arte Musical*, núm. 1, Madrid, 15 de enero de 1915.

²⁹⁸ SALAZAR, Adolfo: “Madrid musical. Crónica de la quincena”, *Arte musical*, 31 de octubre de 1915. Concierto de la Sociedad Nacional de Música. *Sinfonía en sol menor* de Mozart. Orquesta filarmónica de Pérez Casas.

²⁹⁹ MITJANA, Rafael: “Mozart y la psicología sentimental”, Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el día 24 de marzo de 1918, Madrid, Sucesores de Hernando, 1918.

³⁰⁰ “Conciertos de la asociación de Musica de Camara”, *Revista Musical Catalana*, núm. diciembre de 1917, p. 302. Haydn dirigido por Pau Casals.

³⁰¹ JUAN DEL BREZO: “Concierto de la Orquesta filarmónica. Bordás y Sedano”, *La Voz*, 26 de febrero de 1921.

³⁰² JUAN DEL BREZO: “Concierto por el Quinteto Hispania. Adolfo Salazar, E. Halffter, H. Allende, J. Gil”. *La Voz*, 13 de junio de 1923.

apropia indistintamente modalidades características de la música antigua y moderna, sin que trascienda a plagio o pastiche, sino elaborándolas ingenuamente a través de una facundia sin empacho”³⁰³.

Ese mismo año Carlos Bosch, en el citado ensayo *Nuestro paisaje espiritual*³⁰⁴, afirmaba que el Romanticismo era el culpable de la visión social del arte, pero no por ello había que atacar inopinadamente al siglo XIX: la música de Mozart era, junto a la de Chopin, música decorativa porque en él se objetivaba el arte a través de lo puramente imaginativo del artista llevado a “forzosos procedimientos”. Bosch identificaba ese decorativismo con el concepto de estilización, como captación de lo *esencial*. Algunos párrafos presentan una connotación modernista, en la concepción de la naturaleza decorativa y la alusión a Verlaine y Maeterlinck, pero a pesar de ello Bosch propone una visión de la música como arte objetivo y plantea la necesidad de volver a épocas pasadas “para que ellas traigan a nuestras vidas la serenidad que les pertenece y que tanto anhelamos”³⁰⁵. La idea fundamental del texto es la consideración de la evolución como una confirmación del pasado³⁰⁶, esa era la justificación de las visiones arqueologizantes y de la recuperación de músicas olvidadas.

La trascendencia de Mozart dependió también de su proliferación, junto a Haydn en menor medida, en las orquestas y asociaciones de cámara en los años veinte³⁰⁷. Esa relación práctica en los repertorios de las corrientes de vanguardia con la música del siglo XVIII produjo evidentemente su reflexión teórica paralela dentro de la propia discusión sobre los retornos y las nuevas corrientes artísticas y musicales. Se reivindicaba en alguna crítica la presencia de sonatas de Mozart en los recitales de piano, y se aplaudía su presencia en los conciertos de Landowska y en el repertorio de la Orquesta Bética³⁰⁸.

Salazar, en un extenso artículo publicado en *El Sol* en 1924, utilizaba la idea del retorno a Mozart para reflexionar sobre el Neoclasicismo³⁰⁹: “Hace ya bastantes años de puso de moda una francesilla: volvamos a Mozart [...]. Pero no hay que engañarse: ese pretendido retorno a Mozart no significaba una vuelta a las cualidades y calidades que hicieron inmortal a Mozart por los siglos de los siglos”. Citaba de nuevo, como en otros escritos, la famosa frase de Verdi *torriamo all’antico*, afirmando que lo que Verdi pretendía era llegar al “grado de altura espiritual que da en el arte la concreción de pensamiento, la concisión en la manera expresiva, la claridad y lógica de la forma, la depuración del estilo”. Y aclaraba que la mirada de algunos compositores

³⁰³ RIVAS CHERIF, Cipriano: “La música de España”, *España*, núm. 405, enero de 1924, pp. 11-12.

³⁰⁴ *Nuestro paisaje espiritual: el arte como derivado de la vida y su representación*, Madrid, Mundo Latino, 1923.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 10.

³⁰⁶ Bosch cita a Goethe, referencia del Neoclasicismo alemán, pero también de Strawinsky, transferida al Noucentisme. El mismo Goethe elogió a Mozart y Haydn por su clasicismo. *Ibidem*, p. 112.

³⁰⁷ Especialmente los conciertos de la Associació Musica da Camera, unidas las obras de Mozart con repertorio contemporáneo: Strawinsky, Casella..., *Revista Musical catalana*, abril-mayo, 1923, p. 129. Y los conciertos de la Asociación de Cultura Musical. JUAN DEL BREZO: “la *Sinfonía de los Adioses*”, *La Voz*, 11 de noviembre de 1924.

³⁰⁸ FRITZ: “Sociedad Sevillana de conciertos. Orquesta Bética de Cámara. El segundo concierto”, *El Liberal*, 13 de diciembre de 1924.

³⁰⁹ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical, el nuevo y el viejo Mozart”, *El Sol*, 20 de noviembre de 1924. Ver también: SALAZAR, Adolfo: “Don Juan retorna”, *El Sol*, 3 noviembre de 1924. En este último artículo Salazar remarca el clasicismo como arquetipo de perfección cuya plasmación está en Mozart y asocia el retorno a Mozart con las minorías y la impopularidad.

contemporáneos a Mozart no significaba que se volviera al clasicismo de aquellos tiempos, sino que se creaba una “imagen, una metáfora”. Afirmaba que los músicos reaccionarios de la época de Verdi -que entendieron mal su frase- sí abogaban por un retorno a Mozart, pero que los músicos actuales realizaban un “retorno de Mozart”, que significaba asumir sus cualidades:

Equilibrio entre forma y materia, musicalismo, adecuación perfecta de la forma constructiva al contenido expresivo, crecimiento orgánico de la forma como producto de la necesidad expresiva -que es en el fondo el principio romántico³¹⁰- pero sin quebranto de las cualidades puramente musicales, que es el principio del más añejo clasicismo³¹¹.

Salazar reivindicaba ese retorno “de” Mozart como una parte más del discurso de la música nueva, joven.

Mantecón seguía estas ideas describiendo la música de Mozart como “objeto bello” y remarcando la existencia de un retorno a Mozart en las nuevas generaciones, necesario desde su punto de vista pero difícil por la cultura musical y la falta de presupuesto para ella³¹².

La posición de Arconada era similar, pero matizaba algunas cuestiones desde su conocimiento profundo de los *ismos* y las nuevas corrientes artísticas. En su artículo sobre el superrealismo musical³¹³, citado anteriormente, hacía una revisión, o mejor dicho una recapitulación, del interés por Mozart y Haydn en los años veinte. Ambos compositores eran descritos por Arconada como “superrealistas en el pensamiento”, ya que su arte era “espontáneamente musical”. En el texto se percibe que la cuestión de fondo es la consecución de formas objetivas en la música a través de la adecuación de una realización estilística a un pensamiento musical fuerte, asentado en el estilo, de ahí la mirada sobre el siglo XVIII. Arconada admite para el pensamiento de los años veinte una teorización de la vuelta a Mozart como representante del clasicismo, comparándola con la explicación que da Breton en el superrealismo de la idea de retorno a la “idealidad, espontaneidad de creación, simplicidad y austeridad decorativa”. Constató que una “vuelta a Mozart se había teorizado”. Su comentario contraponía esa supuesta vuelta al barroquismo real que existía en la práctica. Por una parte confirmaba esa recuperación de Mozart, pero por otra la separaba del neoclasicismo y los retornos, que consideraba adscritos a lo Barroco (Scarlatti) y defendía la vuelta a Mozart como un avance más en el camino musical y artístico. El crítico insistía en los valores de sencillez y espontaneidad como salida a la “contorsión estilística moderna quizá recargada de demasiados movimientos formales”. La relación del Superrealismo con Mozart y Haydn se explicaba así:

Es fácil acertar, intuitivamente casi, en qué época el pensamiento musical ha tenido una completa desviación de afinidades exteriores, es decir, ha conservado la pura musicalidad nativa a través de su trayectoria histórica. En toda la biografía musical no hay músicos tan netamente músicos como Haydn y Mozart, ni en el contenido de la historia hay época más sencilla y más musical que la clásica. Admitiendo un desarrollo externo del pensamiento musical, tendremos que conceder a la época clásica un pensamiento más poderoso y más vigoroso. Este vigor

³¹⁰ Salazar en estas fechas participaba de los debates aquí comentados sobre la falsedad de la bipolaridad romanticismo-clasicismo.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² JUAN DEL BREZO: “Cossi fan tutte en la *Sociedad Cultural de Música*”, *La Voz*, 17 noviembre de 1924.

³¹³ ARCONADA, César M.: “Hacia un Superrealismo musical”, *Alfar*, febrero de 1925, pp. 22-31.

clásico dio integridad a la música. Hizo que la música pudiera ser música sin necesidad de la hermandad de auxilio de otras artes. [...] Haydn y Mozart son, pues, superrealistas en pensamiento. [...] Sólo en ellos el pensamiento funciona libertado y despreocupado de finalidades objetivas. Diríase que el pensamiento de estos dos clásicos es ámbito, no cauce; atmósfera, no viento, no dirección, sino impregnación [...]. Todo el arte moderno necesita de la virtud superrealista. Es necesario hacer una poda de preocupaciones para que el pensamiento fluya con más libertades. ¿Hacia la sencillez, por aquí? Nunca hacia la estúpida sencillez tradicional. Nada de retornos, por supuesto. Que el arte siga siendo locura, desarticulación y deshumanización³¹⁴.

En el mismo sentido que Salazar, Arconada quería evitar la idea de “retorno” en su sentido de mera copia. El recurso al clasicismo tenía como finalidad apartar la música nueva del sentimiento musical romántico y acercarla a un ideal de pureza:

La misma proporción de modificación hay entre los clásicos y Beethoven, con relación al pensamiento que entre Beethoven y los románticos con relación al sentimiento. En Beethoven el viejo sentimiento es puro como en los clásicos el pensamiento es sencillez, es vuelo por el vuelo. En los románticos se pierde esa pureza del sentimiento como en Beethoven se perdía la pureza del pensamiento de los clásicos. [...] El sentimiento musical es un adherente tumefacto del pensamiento musical que ha seguido su normal evolución hasta apoderarse del vivo tronco tradicional que era el pensamiento. [...] Que el pensamiento musical ha conservado íntegramente la musicalidad sólo en la época clásica, cuya robustez y equilibrio está fuera de toda duda y toda tendencia. No queremos con ello incitar nuevamente a la bebida del “retorno”³¹⁵.

Desde este punto de vista analizaba también Arconada obras de compositores jóvenes³¹⁶.

Mozart era desde 1926 repertorio frecuente en la Orquesta Filarmónica de Madrid. Se sucedían las obras de Mozart en todas las orquestas.

La opinión de Coeuroy en 1927 era similar a la de Arconada en cuanto a la reivindicación del retorno a Mozart como ejemplo de verdadera simplicidad, de nueva simplicidad, frente al prodigado retorno a Bach o a Haendel³¹⁷. Mozart significaba “frescura de inspiración y calidad de estilo”, un paso más frente al “barroquismo del primer periodo alemán”³¹⁸. Esa sencillez muchas veces era síntoma de humorismo y de infantilismo, rasgos asociados a la nueva creación musical, como ya hemos señalado³¹⁹. Pero también tenía que ver con la reclamación de una virtud espiritualista en el arte desde todos los frentes.

En 1930 Subirá escribía en *Ritmo* una reseña sobre el Festival Mozart celebrado en Basilea, en la que afirmaba que “Mozart ya vivía por si mismo a través de los siglos, sin necesidad de Neoclasicismos”³²⁰. Confirmaba que el Neoclasicismo “predica el retorno a Mozart”, pero reclamaba el Romanticismo presente en dos músicos a los que se venía

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ ARCONADA, C.M: “Música. Conciertos de Primavera: Obras de Turina, Esplá y Halffter”, *La Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1927.

³¹⁷ COEUROY, André: *Panorama de la musique contemporaine...*, pp. 190-191.

³¹⁸ SALAZAR, Adolfo: “La música española en tiempos de Goya, nacionalismo y casticismo en la música española del siglo XVIII y comienzos del XIX”, *Revista de Occidente*, diciembre de 1928.

³¹⁹ DONCEL, Josep: “Divagacions a l'entorn d'uns i alters”, *Vibracions*, octubre de 1929, pp. 6-7. Compara el humorismo de *El Retablo*, de *El Quijote* de Strauss o *Sinfonietta* de Halffter con la ingenuidad irónica infantil de algunos clásicos como Mozart.

³²⁰ SUBIRÁ, José: “Un festival Mozart”, *Ritmo*, núm. 15, año 2, 15 de junio 1930.

atribuyendo los rasgos de pureza y la objetividad desde las corrientes de vanguardia, Bach y Mozart:

He aquí el doble mérito que concurre a Mozart [...] durante mucho tiempo se vio a Mozart un artista fútil del siglo suyo. Un artista elegante, fino, discreto, fecundo e inspirado, ejemplo de música que podríamos llamar pura y objetiva, en oposición a la música programática que el romanticismo del siglo XIX ha puesto en circulación por todo el mundo. Pero también se vio esto mismo en la música de su antecesor Juan Sebastián Bach impasible e inamovible, con la grandeza pétrea de un monumento sonoro que no quería saber nada de dinamismos [...]. Sin embargo, en estos últimos tiempos, precisamente cuando por reacción contra el romanticismo que tantas cosas buenas nos ha legado se inculcaban teorías estéticas basadas en la objetividad y pureza artísticas, se ha podido advertir la cantidad de romanticismo contenida en la obra de Bach [...]. Y se ha podido advertir también en esos últimos tiempos (al juzgar los hechos musicales sin prejuicios de encasillamiento clasicista o postclasicista), que en la obra mozartiana el romanticismo no deja de asomar, aunque en forma tenue y discreta [...] grandeza, elevación, sencillez en la grandeza. Humildad en la elevación... ¿cuán útiles lecciones daría todo eso si no cayera en el vacío, a los numerosos supergenios de fogata de virutas que pululan hoy por nuestro planeta musical, lanzando unos por doquier ex imponentes disonancias sin originalidad ni motivo o acogiendo otros a un “neoclasicismo” del siglo XVIII, cuya primera víctima será este mismo Mozart... para hacerle la competencia, bajo tal aspecto, al sufrido Scarlatti!

Mozart y el clasicismo del XVIII eran pues desde este punto de vista la otra parte de los retornos que en España habían empezado con Scarlatti, eran el último paso de un proceso de depuración y búsqueda de sencillez.

La comparación de las obras de compositores del Grupo de los Ocho con Mozart, iniciada con Ernesto Halffter, continuaba en la presentación de obras de los años treinta³²¹. En 1932 se conmemoraba el segundo centenario del nacimiento de Haydn³²². Proliferaba la obra de Mozart en las orquestas³²³, unida con obras de compositores contemporáneos³²⁴, lo que suscitaba la comparación entre Mozart y músicos actuales³²⁵. La alusión común a los retornos en los años treinta hizo plantearse también el de Mozart. En Francia se había publicado el libro *Promenades avec Mozart* de Henri Ghéon, atribuyéndole el papel del “David antiwagneriano”. Pero en España, dentro del interés por el romanticismo se intentaba deslindar el retorno a Mozart de ese antiwagnerismo, en una idea de continuidad histórica que ya hemos explicado. *La Revista Musical Catalana* exponía esa idea al tratar la cuestión de los retornos, negando el concepto de “retorno a” y viendo la complejidad del mismo³²⁶. Se remarcaba la

³²¹ “Dos grandes conciertos del cuarteto Rafael”, *La Gaceta Literaria*, 1 de junio de 1931, últ p.

Sobre el divertimento de Rodolfo Halffter: “deliciosa composición, de espíritu ligero pero firme, a la manera de Mozart”, junto a obras de Juan Crisóstomo Arriaga, Turina, (*La oración del torero*), *Tres Piezas* de Strawinsky, *Rubaiyat* de Salazar, *Rispetti i Strambotti* de Malipiero, *Un cuarteto* de Bacarisse, *Chacona* de Bach.

³²² JUAN DEL BREZO: “Haydn nació hace doscientos años en Rorhan”, *La Voz*, 2 de abril de 1932.

³²³ JUAN DEL BREZO: “Concierto de la Orquesta Sinfónica en el Teatro Calderón”, *La Voz*, 8 de abril de 1932.

³²⁴ “Conciertos”, *Ritmo*, 15 de enero de 1936, p. 9. Se reseña el concierto de la Orquesta Sinfónica dirigida por Pau Casals. En el Teatro Español, se interpreta por primera vez en Madrid el *Concerto en si b Mayor* de Boccherini. Se reseña también el concierto de la Orquesta filarmónica: *Serenata en sol* de Mozart con *Serenata* de Milhaud.

³²⁵ SALAZAR, Adolfo: “Músicos franceses en la Residencia. Maurice Ravel”, *Residencia*, núm. 3, año 4, febrero de 1933, publicado en: *La música actual...*, pp. 447-464.

³²⁶ En la Orquesta Pau Casals predomina la obra de Mozart desde el año 1922, pero sobre todo en los años treinta, sinfonías y conciertos.

tendencia a francesa, expuesta en *La Revue Musicale*, a “resucitar la música mozartiana”³²⁷.

Más adelante se produjo también la comparación de Mozart con Falla. Mozart era el modelo de la estructuras formales como lo había sido en el inicio de la década de los años veinte, mientras que el sustrato histórico lo constituía la música española: “el drama también de Manuel de Falla, empezado entre gitanerías y brujerías medio rusas, y llegado últimamente a la perfección casi mozartiana de unas estructuras musicales casi transparentes en la vecindad de una especie de italianismo irónico con una trayectoria que podría definirse así: del aquellarre al Concilio de Trento”³²⁸. Esta opinión de Eugenio d’Ors recogía el condicionante de toda la visión espiritualista-tradicionalista que había fomentado Francia sobre la obra de Falla en los años treinta. En 1941 se celebró el 250 aniversario de la muerte de Mozart y proliferaron artículos sobre Mozart y Haydn, destacando en sus obras los valores de serenidad, equilibrio y belleza³²⁹. Carlos Bosch dedicó también en sus obras de los años 40 párrafos a Mozart y su significado estético, manteniendo como d’Ors, preceptos noucentistas³³⁰. Mozart era pureza, cuyo “contenido se refleja íntegro en la forma fluida”, sencillez:

Y sobria que lo manifiesta de una manera en apariencia no elaborada. [...] La pasión que tiene su música se diluye en una generalización deshumanizada [se refiere a cuando se imita] en fórmulas ejemplares que parecen naturales flotaciones espaciales impresas como manantial que comienza el curso melódico en el tiempo con las armonías precisas conformes a la exacta expresión: eso es la música mozartiana: arte exacto en prístina pureza. [...] Tanto el genio de Haydn como el de Mozart, y principalmente éste, por superación, representa ese concepto de la inmortalidad del arte, del equilibrio sereno y el destaque objetivo triunfando del hombre productor³³¹.

7. Estructuras del XVIII y sinfonismo

En 1942 Mantecón confirmaba que el nuevo clasicismo había estado asociado a las estructuras clásicas, “estructuras armónico rítmicas de ocho compases”, en Debussy, en Ravel y en Stravinsky³³². Ya en su conferencia sobre la nueva música en 1916, Falla señaló: “los nuevos músicos cultivan preciosamente las formas clásicas. He elegido como ejemplos el primer tiempo de la deliciosa *Sonatina*, de Ravel y al andante admirable del *Cuarteto* de Debussy”³³³.

La revitalización de formas barrocas y preclasicistas tenía que ver con la importancia del concepto de la forma pura ligada a la recuperación de los clavecinistas desde el siglo XVI hasta Bach, Scarlatti y Soler. En este sentido hubo un predominio de la forma

³²⁷ Fundación en París de la Sociedad de Estudios Mozartianos. Proliferan conciertos y festivales. RIBA MARTÍ, F.: “¿Retorn a Mozart?”, *Revista Musical Catalana*, núm. 367, julio de 1934, pp. 257-267. El crítico cita los conciertos dedicados a Mozart en Francia y los artículos de *La Revue Musicale*.

³²⁸ D’ORS, Eugenio: *Nuevo Glosario*, tomo. II, 1940, p. 632.

³²⁹ LOPEZ CHAVARRI, Eduardo: “En el centenario mozartiano”, *Ritmo*, núm. 151, año 12, diciembre de 1941. Compara a Mozart con Rossini.

³³⁰ BOSCH, Carlos: *Mnéme, Anales de música y sensibilidad*. Madrid, Espasa-Calpe, 1942; BOSCH: *Vivencias espirituales...*, pp. 1-10.

³³¹ *Ibidem*.

³³² MANTECÓN, Juan José: *Introducción al estudio de la música*, Madrid, Labor, s.a, 1942, pp. 193-194.

³³³ CHRISTOFORIDIS, *Op. cit.*, *Apéndice*, 1.5, p. 451.

*Suite*³³⁴. Todo ello dependió asimismo de la recuperación del XVIII en el Noucentisme por influencia francesa. Joaquín Nin resaltaba el uso de la forma sonata en Bach y Scarlatti, un tema principal con uno o dos motivos secundarios para crear contraste³³⁵.

Se destacó el uso de la forma sonata anterior a Bach en las nuevas composiciones de músicos jóvenes, utilizando en muchos casos la noción de nuevo clasicismo pero también la de *pre-clasicismo* en alusión fidedigna a la etapa recuperada, y como reacción contra el Romanticismo y el Impresionismo³³⁶.

Entre las formas del siglo XVIII a lo largo de los años veinte se produjo una revitalización del *cuarteto* de cuerda, dentro de la importancia de la música de cámara, que conllevó la presentación de cuartetos de compositores clásicos y contemporáneos. Los repertorios de concierto se llenaron de cuartetos desde 1915, en las principales asociaciones y grupos de cámara. Se presentaron cuartetos de Mozart, Beethoven o Ravel principalmente. Ejemplos de esta revitalización son el aquí comentado *Cuarteto* para cuerda de Ernesto Halffter, también el *Cuarteto* de Remacha ambos de 1923³³⁷.

La forma se asociaba a la sencillez valorada por el Neoclasicismo, la importancia de las formas puras, la belleza y la claridad melódica³³⁸. El conocimiento de los cuartetos de la tradición clásico-romántica a pesar de quererse desligar de ella desde el Neoclasicismo vanguardista, llevó a una interpretación de dicha forma como ejemplo de clasicismo en su sentido estético.

Los géneros sinfónicos, *sinfonía* y *concierto*, se consideraron la representación de lo clásico por su valor formal y constructivo, por su valor de modelo. La revitalización sinfónica en los años veinte fue notable en la creación de orquestas y en la utilización del género sinfónico³³⁹. La revitalización de sinfonía y concierto entraba dentro de la

³³⁴ Un ejemplo de neoclasicismo hacia el final de los años veinte es *Suite en cuatro tiempos* de Rodolfo Halffter, cuatro movimientos de estructura tripartita ABA. SALAZAR, Adolfo: "Una Suite de Rodolfo Halffter", *El Sol*, 21 de marzo de 1928. *Sonatina* de Ernesto Halffter (1927-1928) también utiliza una suite de danzas barroca en las danzas de las doncellas (Rigodón, Zarabanda y Giga).

³³⁵ NIN, Joaquín: "The Bi-Centenary of Antonio Soler", *The Chesterian*, núm. 84, vol. 11, enero-febrero de 1930, pp. 97-103

³³⁶ SALAS VIU: "Un concierto de música nueva española", *Nueva España*, núm. 12, año 1, 1930. Habla de la influencia de Falla en esta recuperación y en concreto en las *Sonatas del Escorial* de Rodolfo Halffter.

³³⁷ La referencia fundamental de estos cuartetos es la obra de Strawinsky, especialmente la *Sinfonía para instrumentos de viento*, o el *Concertino* para cuarteto. La recurrencia a la forma del pasado en la estructura tripartita –sonata– se une a la modernidad de la ambigüedad rítmica y tonal.

³³⁸ La proliferación del cuarteto se demuestra en los conciertos de la *Associació Musica de Camera*, y otros conjuntos extranjeros que trajeron la nueva música a España, uniendo en el repertorio música antigua, y contemporánea (Debussy, Ravel, Strawinsky, Malipiero, Respighi, Pizetti, Honneger, Milhaud...) con el motivo conductor del género cuartetístico. *Zimmer* y *Pro Arte* de Bruselas, entre otros. Ver *Revista Musical Catalana*: Numeros de Abril de 1924, pp. 101-102, "Associació de Musica de Camera, cuarteto Pro-Arte" marzo-abril de 1926, p. 76 y "Ottorino Respighi. Sesión en su honor", Marzo 1929, p. 107. En *La Voz* Mantecón habla del género de cuarteto como ejemplo de "formas apretadas, bella musicalidad, claro sentido melódico". JUAN DEL BREZO: "El pianista Piccoli, en la Comedia", *La Voz*, 16 de diciembre de 1929.

³³⁹ Ejemplo de ello son entre otros los dos *Bocetos sinfónicos* de Ernesto Halffter, de 1923. La *Suite en cuatro tiempos* de 1924, de Rodolfo Halffter, y *Sinfonía a tres tiempos* de Remacha, de 1925.

búsqueda del ideal estético clásico, como ejemplo de estructura y arquitectura pensada dentro del uso de la forma sonata³⁴⁰.

Salazar reflexionaba sobre la evolución de las formas sinfónicas desde el Barroco al clasicismo en 1924:

Bach busca el núcleo desarrollable, es decir, sinfónico, en el ritmo, en la sucesión regular de cadencias, esto es “el plan moderno de la armonía”, frente al plan de desarrollo de la fuga. Quiere “sinfonizar” de un modo vago y oscuro, pero aún es pronto. Algo muy importante consigue, el evadirse del desarrollo melopéyico de la fuga, y descubrir la periodicidad dinámica característica de la sonata, ese “quid” que, a pesar de la forma bi o tripartita, a pesar de uso paralelo con las formas de la danza, hace de los primeros movimientos de sonata una cosa nueva y especial respecto a las arquitecturas de la suite³⁴¹.

Los músicos rusos, especialmente Rimsky Korsakov y Tchaikovsky, eran un ejemplo y antecedente de un “fino sinfonismo”, que había llevado al gusto por la pequeña forma, por ejemplo la *sinfonietta*, en la modernidad: “El deseo de practicar un género de arte, que parece rodeado de grandes murallas, en un tono más grande y libre del empaque de que se le ha rodeado”³⁴².

El conocimiento de las obras de Strawinsky también llevó a este tipo de reflexiones, la evolución de la sinfonía, el concierto y su utilización irónica desde la reducción tímbrica³⁴³.

En 1923 se había publicado además la obra de Emile Baumann, *Les grandes formes de la musique*, que destacaba desde la perspectiva de ensalzamiento de la música francesa las cualidades clásicas de la sinfonía³⁴⁴. Emile Vuillermoz lo recogía en su historia de la música francesa³⁴⁵. Se destacaban las cualidades constructivas de la sinfonía en relación a la sonata, con unas “propiedades histológicas especiales, debe formar un organismo equilibrado y completo”.

Esta afirmación señalaba los valores franceses sobre lo clásico como permanencia que habían influido en el novecentismo español. Sinfonía y sonata se identificaban con la música pura y una “la satisfacción intelectual que produce una construcción majestuosa, sólida, donde todo rinde homenaje a la lógica, el equilibrio y la razón y la atmósfera moral y filosófica”. La sinfonía era un ejemplo de orden y disciplina. Más allá

³⁴⁰ SALAZAR: “La vida musical. Un concierto de conciertos en la A. de C.M la evolución del tipo *concerto*. Otras sesiones” *El Sol*, 8 de febrero de 1924. Se refiere a los conciertos de música de cámara en la *Asociación de cultura musical*.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² El ejemplo de esta repercusión está en *Sinfonietta* de Halffter. Tiene la característica división de sinfonía en cuatro movimientos y utiliza la sonoridad de un *concerto grosso* además de la referencia a Tchaikovsky en ciertos pasajes de índole romántica. SALAZAR, Adolfo: “Concierto. Orquesta sinfónica. Rimsky, Tchaikovsky, Liadof”, *El Sol*, 10 de marzo de 1926.

³⁴³ WALTER: “Música y teatros. Liceo. Último concierto Strawinsky” *La Vanguardia*, 7 de abril de 1925. Se interpretó *Sinfonía en mi bemol*, *Concierto para instrumentos de viento, contrabajos y timpani* y *Suite Petrouchka*.

³⁴⁴ BAUMANN, Émile: *Les grandes formes de la musique*. *L'Oeuvre de Camille Saint-Saëns*, Librairie Ollendorff 1923, París.

³⁴⁵ VUILLERMOZ, Emille: “La Symphonie”, *Cinquante ans de musique française. (1874-1925)*, E.M.L.F, Paris, 1925. Capítulo 4, vol. 1, p. 323.

de imponerse como modelos, las formas clásicas implicaban naturalidad, lógica sencilla, desarrollo fácil, libertad³⁴⁶.

Coeuroy hablaba en 1927 de una evolución similar en sinfonía y concierto que había llevado a adaptar las formas a la sensibilidad contemporánea, depuradas, y despojadas de su significado original. Uno de los ejemplos que ponía Coeuroy era la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter³⁴⁷. Para Coeuroy esa recuperación de formas antiguas dependía de la necesidad de orden y disciplina que se había proclamado anteriormente para la música francesa.

En este sentido Paul Bekker trató la evolución del sinfonismo hasta formas concentradas, condensadas, como había ocurrido en la obra de Strawinsky³⁴⁸. Salazar recogió estas ideas en su ensayo *Sinfonía y Ballet*:

Rebasado el cauce del Romanticismo por el nuevo orden de cosas nacido en Francia bajo el nombre de Impresionismo, un nuevo problema se plantea en Europa, que esta vez es doble, según de los países que se trate [...] porque mientras que para los criterios constructivos, sinfonistas, el impresionismo actúa como fuerza disolvente, (Alemania y Europa Central), para los países del Sur, como España e Italia, no es disolvente más que de la influencia formal importada el sinfonismo alemán, que históricamente, llegó a nuestros países con el romanticismo [...] por lo cual no puede considerarse como fuerza disolvente en nuestros países, donde ahora el Impresionismo tiende a constituirse en formas propias derivadas de los gérmenes populares formales. [...] Esto se confirma examinando la obra de Manuel de Falla, que al irse remontando a las primigenias fuentes de nuestro arte nacional, se encuentra con los clásicos meridionales anteriores al clasicismo alemán, y de ahí que su música actual, como la de Halffter, su discípulo aspira a conseguir unos valores formales semejantes [...] y por vía experimental y transitoria apelen al Dogma setecentista. El alemán convierte la influencia de Francia en los que ellos llaman expresionismo [...] una capa superficial de un algo que erosiona lo tradicional, pero que no pasa mas adentro [...] unos crearon el postexpresionismo, también caso de apetencia formal. Imposición de las fórmulas habituales constructivas en Alemania. [...] Existe una vuelta al sinfonismo de simple traz reaccionaria, cuyos imperativos formales tienen muy diferente genealogía de la aspiración clasicista de los músicos meridionales, pero ambos intentan recuperar esencias nacionales. Valores tradicionales: en los latinos, merced a un nuevo sistema de ideas. En los germanos dentro del cauce de su historia: el alemán no tiene que recurrir al empleo de un idioma no vigente, como ocurre con los españoles e italianos cuando emplean el idioma que ha dado en llamarse scarlattiano, y que no es más que en apariencia, como no es Ingres más que el supuesto Ingres de Picasso. En los latinos siempre esto incita a pensar en el plagio o en el pastiche si no se advierte que la realidad de la obra nada tiene que ver ni por dentro ni por fuera con los supuestos modelos clásicos.

Ese “sinfonismo clasicista” diferente al germano, latino, del que hablaba Salazar, tenía que ver con los valores estéticos de esquematismo, brevedad, y el valor de la *plasticidad* musical, el gesto, a través de la estilización de lo popular y del pasado, asociado al Neoclasicismo y presente en el ejemplo falliano. En *La música en el siglo XX*

³⁴⁶ Thomas liga estos valores a la idea de simplicidad melódica en su crítica del *Concerto* de Falla. Además de los de pureza, nobleza, etc. THOMAS, J.M.: “Manuel de Falla *Concerto*”, *The Chesterian*, 1926, núm. 59, vol. 8, pp.92-93 (Concierto de la Asociación de Musica de Camera de Barcelona, Homenaje a Falla, 5 de noviembre de 1926).

³⁴⁷ COEUROY, André: “Nouveau visage de la musique”, *Panorama...*, p. 213. Cita las siguientes obras: *Symphonie* de Rieti, *Symphonie Utallienne* de Veretti, *Deu Polonais* de Tansman, *Symphonie lyrique* de Nabokof, *Symphonie choral* de Strawinsky, *Sinfonietta* de Halffter-Escriche, *sinfonías* de Roussel, Koechlin, Auric, Honneger, Ferroud.

³⁴⁸ BEKKER, Paul: *Op. cit.*, p. 214 y ss.

Salazar analizaba transcribía casi literalmente las ideas presentadas anteriormente por Paul Bekker:

Las formas de magnitud sobrenatural, indispensables al arte expansivo de Bruckner, Mahler y Strauss, se encogen cambiándose en pequeñas formaciones muy concentradas, pero sin parecerse nada a los aforismos del prerromanticismo alemán. Al contrario, crecen en intensidad por medio de una compresión y condenación exactamente igual que cuando el sonido puro se contrae en la unidad tras la pluralidad armónica [...] Mientras que Schoenberg representa para Bekker las formaciones contrapuntísticas, Strawinsky es el representante actual de las formas comprimidas. Strawinsky dota a las formas pequeñas de una gran capacidad expansiva a causa de su concepto primitivo del material sonoro y de su sentido *clásico* de equilibrio en la forma y la materia empleadas, lo cual le impulsa a la busca de la gran forma [...] en producciones de la última época, en las que aspira a una impersonalidad clásica y una extensión múltiple de tipo religioso³⁴⁹.

Por su parte Rodolfo Halffter lo explicaba aludiendo al concepto de objetividad predominante en la época y plasmando conceptos extrapolables a lo que habían sido las teorías artísticas sobre cubismo y cubismo clasicista:

Las formas grandes –las elaboraciones sinfónicas– no son las predilectas de Falla. No son las que convienen a la inclinación natural que siente el maestro hacia la expresión concisa [...] las obras de Falla de mayor duración, son en realidad una *sucesión de preciosos objetos sonoros*, de cortas dimensiones, aunque rebosantes de musicalidad [...] cuyo encadenamiento lógico lo determina en las obras escénicas, que son la mayoría, la acción y exigencia del argumento: *La vida breve*, *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos*, y *El Retablo de maese Pedro*³⁵⁰.

El estreno de conciertos de la nueva música francesa y española en los años treinta continuó la reflexión sobre las formas sinfónicas clásicas y su utilización desde los criterios nuevos. Llegaban las novedades de Francia y el estreno del *Concierto de piano y orquesta* de Ravel en 1932³⁵¹, del cual la crítica decía que emulaba formalmente a Mozart y Saint-Saëns³⁵², al modo clásico, siguiendo las teorías de críticos franceses como Henri de Prunières.

Ravel ha dicho que se había propuesto escribir un verdadero concierto dentro de la tradición de Mozart y Saint-Saëns. [...] El concierto está dividido en tres partes, al modo clásico. [...] El segundo tiempo, *adagio assai*, consiste en una de esas largas cantinelas de que Ravel tiene el secreto, y que no dejan de tener analogía con tal cual “aria” de Bach, en la que la vena melódica parece surgir de modo indefinido [...] el presto final no deja de recordar ciertos *Scherzo*, ciertos prestos de Mozart y Mendelssohn [...] nada más alejado del plago, del pastiche. Nada más francés ni más Ravel que este final fulgurante.

Gustavo Pittaluga estrenaba al año siguiente su *Concierto para violín y orquesta*, ante cuyo estreno Mantecón retomaba reflexiones ya asentadas anteriormente:

El concierto es un género de composición que permite mayor libertad e independencia de forma [...] pero al mismo tiempo mantiene un parentesco y una apetencia formal que le aproxima a la sinfonía. Los elementos de los soli y tutti conceden más holgura en la disposición de las infraestructuras, permitiendo (temas y episodios) que su disposición evite las largas

³⁴⁹ SALAZAR, Adolfo: *La música en el siglo XX...*, p. 168.

³⁵⁰ HALFFTER, Rodolfo: “Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la generación del 27”, conferencia el 21 de junio de 1976 en la Universidad de Granada, séptimo curso Manuel de Falla, IGLESIAS, Antonio: *Op. cit.*, pp. 414-415.

³⁵¹ “Nuestra portada. Maurice Ravel”, *Ritmo*, 15 de mayo de 1932, p. 7.

³⁵² Puesto como modelo de sinfonista clásico francés en la citada obra de Baumann. BAUMANN, Émile: *Les grandes formes de la musique, L'Oeuvre de Camille Saint-Saëns*, Paris, Librairie Ollendorff, 1923.

disquisiciones del desarrollo temático, sustituida por la capacidad combinatoria del compositor [...] la variación ornamental como pretexto para dar razón del dominio instrumental del solista [...] El concierto parece por el momento querer acercarse a las formas severas de la sinfonía clásica- no importa su evolución y matiz en el romanticismo para que le convenga tal calificativo-, pero con una independencia que autorice no ponerse en pugna evidente con las ansias de liberación de los moldes clásicos que apreció la música moderna hasta ahora. [...] No ha querido dotar a su concierto de una densidad grande, de eso que en el siglo pasado se llamaron ideas profundas [...]y prefiere dar rienda suelta a su musa cascabelera en frases cortitas, en secciones, que como por compartimentos estancos, se insolidarizan en cadencias rotundas³⁵³.

Y para Salazar el concierto:

En la producción musical de esta última época figura con una abundancia insólita [...] Ravel, Hindemith, Strawinsky, Prokofieff, han dado en esta última etapa de su acción sendas obras de este género [...] también Ernesto Halffter ha terminado un *Concierto para violín* [...] Gustavo Pittaluga presentó en la Orquesta filarmónica su *Concierto militar*, así como Salvador Bacarisse [...] de todas las formas sinfónicas, el concierto es la más conservadora, y mientras que en tiempos románticos la sinfonía y la sonata han hecho incursiones atrevidas por los campos de la experimentación, los compositores mejor caracterizados de ese movimiento, como Mendelshonn, Schumann y Chopin retrocedieron al concierto anterior a Beethoven, es decir, al tipo monotemático uan vez fijada su forma con Vivaldi. [...] La vuelta actual tiene, a mi juicio, alguna razón fundamental y otras puramente accesorias. La primera consiste en el hecho de que solamente se alcanza una etapa de gran vuelo virtuosista cuando están ya perfectamente consolidadas las bases del estilo de la época [...] hoy, los compositores que logren moverse con tanta seguridad en su terreno como los clásicos italianos en el suyo o Mozart en la época vienesa, pueden sentir el deseo de fijar [...] su estilo en una forma que permita la colaboración el virtuoso dentro de la técnica creada por el maestro en cuestión. Por ejemplo, el caso de Ravel con su *Concierto para piano*³⁵⁴. [...] Y obsérvese a este punto, que semejante triunfo se presenta coincidentemente con los famosos *retours* a los estilos pretéritos, anteriores al siglo XIX, lo cual es paradójico, porque afirma que para lograr ese dominio definitivo del compositor sobre su técnica es necesario que se arrime, a un rodrigón clásico³⁵⁵.

Como analizaba Salazar, Strawinsky era el modelo de los compositores españoles en la utilización neoclásica de la sinfonía y el concierto, y esa recuperación tenía que ver con el Neoclasicismo: “Tan alejada del romanticismo como del Impresionismo, esta nueva e importante obra de Bacarisse está concebida- a la manera neoclásica de un Strawinsky -como una sinfonía concertante o un *concerto grosso*”³⁵⁶. Las ideas de construcción, brevedad, concisión, adecuación de forma, asociadas a la tradición sinfónica latina o meridional, siguieron persistiendo en al crítica de las nuevas obras del Grupo de los Ocho³⁵⁷.

³⁵³ El *Concierto para violín y orquesta* se estrena el 15 de diciembre de 1933. A cargo de Luis Antón y la Orquesta Filarmónica. JUAN DEL BREZO: “La Filarmónica estrena un concierto para violín y orquesta de Gustavo Pittaluga”, *La Voz*, 16 de diciembre de 1933.

³⁵⁴ Salazar recordaba el estreno reciente, en 1932.

³⁵⁵ SALAZAR, *La música actual en Europa y sus problemas...*, pp. 420-423.

³⁵⁶ HALFFTER, Rodolfo: “Salvador Bacarisse”, *La Voz*, 15 de mayo de 1935.

³⁵⁷ GOMÁ: “Vida musical. *Obertura Concertante* de Halffter, Revista *Música*, enero de 1938, p. 51: “limitada composición orquestal que es un plan constructivo: el ternario clásico andante entre dos allegros, restringido para la conveniencia de forma y tiempo”.

8. La música anterior al XVIII: tradición culta y tradición popular

Si bien el “dieciochismo” acaparó las referencias de la crítica en su relación con el Neoclasicismo, en la discusión sobre los retornos no podemos dejar de lado la consideración de la música española anterior al siglo XVIII, tanto culta como popular, por la importancia que tiene su recuperación vinculada a la afirmación de la tradición española en el Neoclasicismo.

8.1. Investigación musicológica y necesidad histórica

No es necesario recordar aquí en profundidad la importancia de los trabajos de Eslava, Barbieri, Pedrell, Olmeda, Ripollés o Mitjana en la investigación y recuperación de música española y en la creación de una historiografía musical en España, adelantando investigaciones sobre los siglos anteriores al XVIII que fueron clave para el desarrollo de la música en las primeras décadas del XX y tomando en muchos casos el ejemplo de Francia en sus trabajos.

La investigación musicológica española adquirió especial empuje en los años veinte y treinta, conociéndose además a nivel europeo. Instituciones como el Centro de Estudios Históricos dirigido por Menéndez Pidal, marco de los trabajos de Martínez Torner o de Jesús Bal y Gay, fueron de suma importancia en este proceso. Además de los trabajos de Mitjana³⁵⁸ y Villalba, se han de destacar los de Higinio Anglés, con los catálogos musicales de la colección Pedrell, la edición de la *opera omnia* de Juan Pujol y Cabanilles, las Cantigas y el Codex Musical de las Huelgas, entre otros³⁵⁹. De Julián Ribera, sus trabajos sobre la música de las Cantigas y la influencia de la música árabe en la española, y de José Subirá sus investigaciones sobre la música en la casa de Alba o la tonadilla escénica. La Sociedad Nacional de Música, como hemos visto, llevaba a cabo la premisa teórica de la interpretación de música antigua -siguiendo las transcripciones contemporáneas- y arreglos de canciones populares. Los primeros conciertos de dicha sociedad lo demostraron. La historiografía musical española se empezaba a conocer en estas fechas en el extranjero. Además de la labor de Henri Collet en este sentido, John B. Trend editaba en 1921 *A Picture of modern Spain*, obra en la que incluía un pequeño apartado dedicado a la reciente historiografía musical española³⁶⁰.

La recopilación de música popular española y su compilación en cancioneros tuvieron especial proliferación en los años veinte. Ya antes se habían publicado

³⁵⁸ MITJANA, Rafael: *Estudios sobre algunos músicos españoles*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1918.

³⁵⁹ “La gloriosa escuela musical de los pueblos hispanos de abolengo continúa por desgracia muy desconocida. Nosotros, continuamos la obra que empezaron un día los ilustres Riaño, Barbieri, Pedrell, Mitjana y otros, seguimos desde años la búsqueda y catalogación de la música antigua de la península. Supuesto que el apoyo no nos falte, pronto podremos ofrecer el catálogo completo de toda la música anterior al siglo XVIII existente hoy en los archivos y bibliotecas de España. El día que hayamos investigado todo [...] podremos contribuir a muchos problemas de la evolución de la música europea”: ANGLÉS, Higinio: *Johannis Pujol (1573-1626)*, Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 1926, *Opera Omnia I*, p. 5; CARRERAS, Juan José: *Op. cit.*, p. 157.

³⁶⁰ KATZ, Israel J.: “J.B. Trend’s little known bibliographica contribution to the study of Spain traditional Folk Music”, *Anuario Musical* núm. 46, Barcelona, CSIC, 1991.

diversos cancioneros, como los de Ledesma, Olmeda y José Inzenga³⁶¹. Entre 1917 y 1922 Pedrell publica el *Cancionero musical popular español*³⁶², al que se añaden los de Torner, Villar, Nemesio Otaño, el padre Donostia y otros. El Centro de Estudios Históricos de Madrid y la Institución Libre de Enseñanza impulsaron este tipo de actividades.

A esta labor habría que añadir los trabajos de recuperación y edición de cancioneros y antologías de música antigua española. Barbieri había publicado en 1890 el *Cancionero de Palacio*, revisado por Mitjana en 1922³⁶³. La revista de la Residencia de Estudiantes, desde su primer número (1926), publicó canciones del siglo XVI, de Escobar, Juan del Encina, o Diego Fernández, y la institución organizó veladas musicales, a cargo Martínez Torner³⁶⁴ o de J. B. Trend, entre otros³⁶⁵, en las que se explicaba e interpretaba la música antigua española. En 1935 la Residencia de Estudiantes publicó las *Treinta canciones de Lope de Vega*, fruto del trabajo de recopilación y estudio de Jesús Bal y Gay desde 1928³⁶⁶.

La orientación del III Congreso de Musicología, celebrado en Barcelona en 1936³⁶⁷, muestra bien la labor de investigación que se había llevado a cabo durante las décadas anteriores. Las secciones del congreso eran: historia antigua, historia moderna, gregoriano, folclore y órgano, y en las conferencias se trataron temas como las melodías populares, las Cantigas o los grandes polifonistas del XVI.

En 1941, con motivo del primer centenario del nacimiento de Felipe Pedrell, la biblioteca central de la diputación de Barcelona organizó una exposición histórica de la música española desde los siglos X a XX en la que se expusieron manuscritos, códices e impresos, entre ellos el *Libre Vermell*, obras de los principales vihuelistas y guitarristas

³⁶¹ OLMEDA, Federico: *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*, Sevilla, María Auxiliadora, 1903. INZENGA y CASTELLANOS, José: *Cantos y bailes populares de España*, Madrid, A. Romero, 1888. Sobre este autor y compositor se ha leído recientemente una tesis doctoral: MATIA POLO, Inmaculada: *José Inzenga: La diversidad de acción de un músico español del siglo XIX (1828-1891)*, Tesis Doctoral, Madrid, UCM, 2007..

³⁶² PEDRELL, Felipe: *Cancionero Popular Español*, Barcelona, Castells Valls, 1917-1922.

³⁶³ MITJANA, Rafael: “Nuevas notas al Cancionero Musical de los siglos XV y XVI publicado por el maestro Barbieri”, en: *Ensayos de crítica musical*, segunda serie, Madrid, imprenta de los sucesores de Hernando, 1922. Mitjana reivindica a Victoria, Morales y Guerrero frente a Palestrina y Orlando di Lasso. Critica los errores sobre la música española de Combarieu y Mauclair. Luego cita *Le mysticisme musical espagnol* de Collet. (1913).

³⁶⁴ “Actualidades y recuerdos”, “Veladas literarias musicales”, “Las cantigas del Rey Sabio y los sres. Torner y Vela”, *Residencia*, núm. 3, vol. 1, septiembre-diciembre de 1926, pp. 253 y ss. “Don Eduardo Martínez Torner, entusiasta investigador de la música histórica popular española, dio a conocer en la Residencia de Estudiantes las primicias de un trabajo en que colabora y que provocará mañana gran expectación en el mundo musical, parece hoy evidente, en efecto, que las melodías de las cantigas son composiciones populares”.

³⁶⁵ TREND, John B.: “The music of hispanic history to 1600”, *Residencia*, núm. 2, vol. 1, mayo-agosto de 1926. *The Hispanic Society of America, Hispanic notes and monographs*, vol.10, Oxford University Press, Londres, 1926.

³⁶⁶ SALAZAR, Adolfo: “El Cancionero de la Residencia y los músicos de la época de Lope de Vega”, *El Sol*, 26 y 31 de enero, 2-4-7-9 de febrero de 1936.

³⁶⁷ “El III congreso de musicología y los festivales de música contemporánea de Barcelona”, *Ritmo*, junio de 1936.

de los siglos XVI y XVII, madrigalistas y obras de Victoria, Guerrero, Cabezón y Lobo³⁶⁸.

La influencia de lo popular en las composiciones de música culta de los siglos XII a XVIII era tratado por Pedrell en su cancionero. De esa unión entre lo culto y lo popular surgirían ideas fundamentales para el discurso neoclasicista.

Las llamadas de atención sobre la necesidad de construir una historiografía musical española e impulsar las investigaciones históricas fueron constantes en los escritos sobre música hasta los años treinta. En 1915 Salazar remarcaba en *El Sol* la unión intencionada entre repertorio antiguo -desde las Cantigas de Alfonso X, transcritas y armonizadas por Pedrell, arreglos de música para vihuela del siglo XVI y XVII, arreglos de Luis Villalba de composiciones vihuelísticas del XVI, el Cancionero Salmantino de Dámaso Ledesma- con cuartetos de Turina, del Campo, Esplá, además de obras de Debussy, Ravel y Bartók³⁶⁹.

Las llamadas de atención sobre la necesidad de construir esa historiografía musical española e impulsar las investigaciones históricas fueron constantes en los escritos sobre música hasta los años treinta. En *El sentimiento nacional en la música española* (1920) Rogelio Villar señalaba el retraso de las investigaciones musicológicas en España y recordaba la labor de Pedrell³⁷⁰. Mitjana publicaba en 1918 *Estudios sobre algunos músicos españoles*³⁷¹ alertando sobre el desconocimiento del pasado musical español, con estudios de Morales, Luis de Vargas, Fernando de Contreras, etc.

En 1921 Salazar dedicaba dos artículos a comentar la importancia y necesidad de los estudios musicológicos que se estaban llevando a cabo. El primero de ellos, con motivo del fallecimiento de Luis Villalba:

De sus estudios sobre la música antigua española y sus arreglos y traducciones de las obras de Alfonso el Sabio, de Fuenllana, Alonso de Mudarra, Antonio Soler y Padre Ramoneda, existen publicadas las traducciones de varias cantigas, una colección de canciones españolas de los siglos XV y XVI, un volumen de organistas clásicos españoles del siglo XVI, y arreglos de obras sagradas de Soler y Ramoneda. La Sociedad Nacional de Música hizo oír otros arreglos suyos de música profana de aquel músico delicioso, discípulo de Domenico Scarlatti³⁷².

³⁶⁸ “Una exposición histórica de la música española”, *Ritmo*, junio de 1941, pp. 4-5. También obras de Pedrell. Organización de audiciones a cargo del grupo *ARS Musicae*. Utilizando vihuelas de arco, de mano, flautas dulces, bombardas, clave, quintón, vihuela de amor. Música de época de Carlos V y Felipe II, y del siglo XVII. Las conferencias del 18 de mayo, 1 de junio y 14 de junio (clausura) fueron a cargo de Higinio Anglés.

³⁶⁹ SALAZAR, Adolfo: “Madrid musical. Crónica de la quincena” *Arte Musical*, 30 de junio de 1915, pp. 3-4.

³⁷⁰ VILLAR: *El sentimiento nacional en la música española*, Madrid, 1920, p. 10.

³⁷¹ MITJANA, Rafael: *Estudios sobre algunos músicos españoles*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1918.

³⁷² SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. El Padre Luis Villalba”, *El Sol*, 13 enero de 1921.

El segundo estaba dedicado a Rafael Mitjana³⁷³:

La situación artística de España ha mejorado mucho en los últimos años, decía Albert Soubies a causa del movimiento intelectual del que fue uno de los promotores Felipe Pedrell y sus sostenedores de mérito Gabriel Rodríguez y Don Rafael Mitjana. [...] Este “movimiento intelectual” al que se afilian los que en este primer cuarto de siglo pretenden continuarlo, despertó, entonces y ahora, la ira y el rencor de gentes –afición y profesión, de varia especie y categoría-. Pero al mismo tiempo, fue lo único digno de respeto y la única firma que nos ha dejado esa época que a los ojos de hoy, parece tan remota. [...] Después de Pedrell, la labor de Mitjana es más de revisión, de crítica y de difusión [...]. Mientras que mi convicción me aseguraba que la labor de uno y otro necesitaba ser continuada, puesta al día, mi propia experiencia me hacía comprobar cuál es el premio que tales esfuerzos merecen de su contemporáneos [...]. Pocas lecturas más instructivas, que los artículos de crítica y polémica que escribieron en su momento estos intelectuales. Pedrell con su pluma rabiosa, y Mitjana con su incisiva frialdad [...]. Puede verse, cómo después de veinte años, la batalla sigue empeñada con el mismo encono, sin más variante que la de los nombres nuevos y la de mayor refinamiento estético y dialéctico.

Salazar reclamaba además la creación de un “museo organográfico nacional” y resaltaba la necesidad de estudiar y ordenar los cancioneros recopilados hasta entonces³⁷⁴.

Los estudios de Julián Ribera también fueron objeto de reseñas y comentarios por la publicación de su trabajo sobre las Cantigas³⁷⁵. Éste sirvió a Salazar, entre otros, de reflexión sobre la necesidad de hacer transcripciones históricas y fidedignas. Dicha diatriba incluía la problemática sobre los retornos. Era diferente y lícito utilizar lo “antiguo” en lo moderno, pero la recuperación de la música había de ser fidedigna.

El intento de estimar el mérito o belleza de las músicas pretéritas, nacionales o exóticas, por su mayor o menor acuerdo con los patrones modernos es uno de los más graves errores que laten en el fondo de muchos de estos intentos, que serían tan útiles y eficaces si se limitasen a no ser más que una contribución al estudio de esas épocas y regiones [...]. Tanto más equivocado el esfuerzo de algunos transcritores o intérpretes por acercar cuanto pueden esas músicas, concebidas en otra andadura espiritual, al estilo moderno³⁷⁶.

En 1923 comentaba la “musicografía póstuma” de Mitjana, Villalba y Pedrell, recordando sus principales trabajos,³⁷⁷ y ensalzaba los inicios de las investigaciones en los archivos catedralicios³⁷⁸.

³⁷³ SALAZAR, Adolfo: “Crónicas musicales. Don Rafael Mitjana y su obra crítica e histórica”, *El Sol*, 20 de abril de 1921. Habla de los estudios de Mitjana publicados como “Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI”, (Victoria, Morales, Luis de Vargas, Bernardo de Toro). O aparte su monografía sobre Don Fernando de las Infantas (publicada por el Centro de Estudios Históricos en 1918), y su catálogo de los impresos musicales de los siglos XVI y XVII en la Biblioteca de Upsala (1911), estudios sobre el maestro aragonés Rodríguez de Ledesma, sus conferencias sobre Claudio Monteverdi, ópera italiana y Wagner. Y su “Historia de la música española” dentro de la Enciclopedia del Conservatorio de París (Lavignac) publicada en 1914.

³⁷⁴ *El Sol*, 19 enero de 1922.

³⁷⁵ Sobre su obra “las Cantigas de Alfonso X el Sabio”, editada por la Real Academia Española: SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Cantigas y trovadores. Los estudios y transcripciones de D. Julián Ribera.”

³⁷⁶ SALAZAR: “Las Canciones medievales y la tonalidad medieval”, *El Sol*, 20 de agosto de 1922. Salazar comenta la obra de Manuel Fernández Nuñez sobre las cantigas de Alfonso X y la influencia árabe.

³⁷⁷ SALAZAR: “La vida musical. Musicografía póstuma: Pedrell, Mitjana, Villalba”, *El Sol*, 23 de agosto de 1923. Habla de publicaciones póstumas de Pedrell, *Jornadas postreras*, documentos relativos a su

Todos estos trabajos tuvieron una clara repercusión en la conformación de una idea de retorno propiamente española. La música del Renacimiento –siglo de oro de la música española– se utilizó en muchos casos como referente y contrapartida a lo que en Europa era el *retorno a Bach*. El magisterio de Pedrell y, sobre todo, la utilización por parte de Falla de fuentes antiguas y populares en su música cubrió las expectativas de la crítica acerca de la construcción de una identidad musical española con carácter universal. Ejemplo de ello es el artículo aparecido en *El Defensor de Granada* en 1927³⁷⁹, que resume las ideas generalizadas en la crítica de la época: el ideal nacionalista estaba en la música del siglo XVI, basada en el canto popular; la construcción de una escuela de carácter nacional comenzaba en Pedrell y culminaba en Falla, que había conseguido plasmar el “espíritu”, “el alma española”, sin copiar la tradición. Esto tenía que ver con el asentamiento o la consolidación del concepto de universalismo. Nacionalismo era universalismo y para justificarlo se acudía a la noción de la base de la música popular. Se publicaba de nuevo el trabajo de Ribera sobre las cantigas justo en 1927³⁸⁰. Este mismo sentido de nacionalismo universal se refleja en las palabras de Villar a propósito del trabajo de Ribera: “En este sentido, la música nacional, tal como se ha manifestado, no existe en realidad, viene a ser una síntesis de toda la música universal popular”.

Salazar y Subirá difundieron todos los trabajos de investigación musicológica hasta los años treinta e incidieron en estudiar la labor de Pedrell y de los principales musicólogos e historiadores³⁸¹.

8.2. Pedrell a través del Clasicismo Moderno

No es objeto de este trabajo analizar en profundidad el pensamiento de Felipe Pedrell, ni su labor como recuperador de la música antigua. Sí interesa, no obstante, tratar su papel como precursor del Neoclasicismo o Clasicismo moderno musical en España, tal y como fue considerado en la crítica y la historiografía de los años veinte y posteriores.

El discurso del Neoclasicismo musical español situó a Pedrell como el precursor e impulsor de la idea de renacimiento musical español, sentando el nexo entre música popular y música antigua e impulsando el conocimiento de la música de los siglos XIII a XVIII y su incorporación en la creación musical contemporánea. El manifiesto *Por nuestra música*, editado en Barcelona en 1891, fue un texto fundamental en el proceso de modernización de la música española. En él Pedrell planteaba la dicotomía latinidad-germanismo que retomarían los intelectuales novecentistas, especialmente Ortega y

actividad entre 1903 y 1912. Notas bibliográficas relativas a la edición de las obras completas de Tomás Luis de Victoria y la catalogación de la Biblioteca Musical de la diputación de Barcelona, sobre el cuarto centenario de Cabezón, habla también de la monografía de Luis Villalba dedicada a músicos españoles del siglo XIX en la que trata a Pedrell.

³⁷⁸ Felipe Rubio Piqueras edita *Música y Músicos toledanos*, SALAZAR: *El Sol*, 1 de septiembre de 1923.

³⁷⁹ X.: “Manuel de Falla. Significación nacional de su obra”, *El defensor de Granada*, 5 de febrero de 1927.

³⁸⁰ VILLAR, Rogelio: “La música de las cantigas”, *Harmonía*, núm. de enero-febrero-marzo de 1927. Sigue la tesis de Ribera que dice que la música de las cantigas es árabe.

³⁸¹ Habla de Pedrell, de su rehabilitación de la lírica y de la polifonía española del siglo XVI. SUBIRÁ, “La rehabilitación de un gran artista. Don Luis Misón.”, *Música*, núm. 5, mayo 1929.

Gasset. Pedrell inauguró conceptos sobre el conocimiento de la música antigua que procedían por otra parte del interés y actividad franceses por la *musique ancienne*³⁸².

Por otra parte, no hay que obviar el magisterio y la influencia de Pedrell sobre Falla³⁸³ y la mayor parte de los impulsores de la música española en las primeras décadas del siglo XX, tanto desde la composición como desde la teoría.

Dos artículos de Pedrell en 1916 y 1917 afianzaron cuestiones ya propuestas en *Por nuestra música*. Recordemos que en estos años llegaba a España la influencia de los Ballets Russes y se conformaban los conceptos nacionalistas. En 1916 Pedrell publicaba un artículo en *Harmonía*³⁸⁴ donde señalaba conceptos que serían utilizados por los principales críticos y artistas que propugnaban el Clasicismo moderno. El texto comenzaba con la cita –tan utilizada, como hemos visto, hasta finales de los veinte– de Verdi: “*tornate all’antico e sera un progresso*”. Y continuaba:

Aquí está el secreto de la renovación del arte actual, aquí la genuina fuente de arte moderno; aquí está lo que hacían los antiguos, no para que los modernos hagan lo mismo dentro de una imitación pedestre, sino elevando el concepto del arte moderno; no imitando ramplonamente lo antiguo, sino informándonos del espíritu melódico y contrapuntístico del arte del pasado, que atravesará con sus esplendores el arte actual, oscureciendo hasta los nombres de no poquísimos maestros modernos lastimosamente mal informados³⁸⁵.

Pedrell empleaba además los conceptos de esencialismo y música pura asociados a la esencia del canto popular, encontrada en la música antigua española³⁸⁶, en la que veía el origen de la música moderna: “En aquellos sin par tratados se buscan hoy los orígenes de las formas instrumentales modernas y de la música pura”³⁸⁷. Henri Collet, desde Francia, afirmaba que por fin había nacido un arte musical español, lleno de futuro, “siendo pues, de concluir que la música del porvenir bien parece ser la música española”³⁸⁸.

Salazar inició la difusión del *Cancionero popular español*³⁸⁹. El crítico conocía la colección de manuscritos de Pedrell y comenzó una labor de recuperación histórica

³⁸² CARRERAS, Juan José: “Hijos de Pedrell: la historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas. 1780-1980”, *Il Saggiatore Musicale*, 2001, núm. 1, año 8, pp. 121-151.

³⁸³ Salazar trata este magisterio en *La música contemporánea en España*, pp. 91 y ss.

³⁸⁴ PEDRELL, Felipe: “Músicas olvidadas”, *Harmonía*; noviembre de 1916, núm. 11, año 1, p. 6.

³⁸⁵ El modelo propuesto por Pedrell era Italia: Cita la labor de la Sociedad de Concursos de Milán. Y la recuperación de obras de Peri, Cavallieri, Frescobaldi, Bassin, Monteverde entre otros más. Explicaba el desarrollo de la Camerata Fiorentina. *Ibidem*.

³⁸⁶ Pedrell citaba como modelo a los polifonistas del XVI, Peñalosa, Anchieta, De la Encina, y los tratados de Luis de Milán y de Narváez. PEDRELL: “Etapas y evoluciones del arte musical español”, *Harmonía*, Madrid, núm 19, julio 1917, pp. 1-2.

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ COLLET, Henri: “La música española es del porvenir”, *Harmonía*, 13 de enero de 1917.

³⁸⁹ Comenta del origen de la colección, de su cesión en 1918 a la Biblioteca de Cataluña, y la catalogación de Higinio Anglés: “Los manuscritos de la colección Pedrell forman dos grandes secciones: una la de obras clásicas españolas, y otra de las composiciones del autor de los Pirineos. Cita las obras polifónicas que Pedrell traduce: Juan Ruiz de Robledo, Juan Navarro, Juan Sebastián de Vivanco, Sebastián López de Velasco, Fernando de las Infantas, Guerrero y otros compositores de los siglos XVI y XVII y otras composiciones polifónicas inéditas. También las de vihuela, Luis Milán, Bermudo, Valderrábano, Fuenllana, y Narváez, y una abundante colección de pavanas, villancicos, romances, sonetos, rícercares y canciones. Asimismo obras para vihuela y órgano de autores del siglo XVI, Venegas de Henestrosa, Correa de Araujo, Gaspar Sanz, Fernández Palero y dramas litúrgicos (Fiesta de Elche). Las Cantigas de Alfonso X transcritas y armonizadas por Pedrell y transcripciones de

desde los primeros años veinte, que permitía acercar las investigaciones de Pedrell al público. Se difundió en publicaciones madrileñas y catalanas³⁹⁰. Pero Salazar incorporaba cierta contradicción al principio de Eximeno proclamado por Pedrell: “al nacionalismo musical así creado le faltaba el principio vital [...] el canto popular así utilizado no era más que una cosa pegadiza, incorporada a un cuerpo ya organizado [...] el vestido lugareño era la moza alemán o italiano”³⁹¹.

Un artículo de Salazar interesante para este análisis es el publicado en la revista *Harmonía* en 1920³⁹². Resaltaba la influencia que Pedrell tuvo en el extranjero para el conocimiento de la música española, especialmente la antigua, concretando los autores que habían impulsado los conocimientos de Pedrell en el extranjero: Aubry, Reiff, Collet³⁹³ o Van Vechten.

Explicaba que era necesario un conocimiento profundo de los escritos de Pedrell y de la

significación fundamental que para la nueva escuela española han tenido las teorías y las enseñanzas estéticas de Pedrell por la doble lineación que después de él se traza con el doble lema de “nacionalismo y *clasicismo*”, por músicos que más o menos directamente le siguen, o que caen dentro del surco por él trazado: Albéniz, Falla, Granados, Turina, Pérez Casas, Esplá [...]. Todos cuantos estudios hayan podido hacerse en España sobre la historia musical (sobre estética no existe ninguno serio), lo han sido por el interés particularísimo de algunos historiadores, acogidos casi sin excepción a las enseñanzas del maestro Pedrell.

Utilizaba el crítico la unión de los criterios de *clasicismo* como “recuperación histórica” y nacionalismo “recuperación de la propia tradición”. El clasicismo se identificaba desde este punto de vista también con el concepto de retorno, y Pedrell era el origen de ello. En este año los artículos que relacionaban el nacionalismo musical con el modelo ruso y reforzaban la idea de las esencias nacionales a través de los criterios del hispanismo francés fueron frecuentes en las principales publicaciones musicales.

La muerte de Felipe Pedrell en 1922 suscitó numerosos artículos en revistas españolas y extranjeras³⁹⁴. Salazar volvía a subrayar su importancia en el renacimiento musical español, surgido de la unión de la música popular y “la gran música olvidada de

Cabezón, publicadas en la “Hispanie Schola Musica Sacra” (1895-1896) y su original del “Estudio biográfico-bibliográfico de Tomás Luis de Victoria”. SALAZAR, Adolfo: “La colección Pedrell de manuscritos musicales. Una nueva sociedad de musicología”, *El Sol*, 28 de julio de 1921.

³⁹⁰ MILLET, Luis: “El cancionero popular español de Felipe Pedrell”, *Revista Musical Catalana*, núm. 203, año 17, noviembre de 1920, pp. 169-175.

³⁹¹ SALAZAR, Adolfo: “El nacionalismo musical en España”, *El Sol*, 1 de diciembre de 1918.

³⁹² SALAZAR, Adolfo: “El maestro Pedrell y sus obras en Alemania”, *Harmonía*, núm. 57, septiembre de 1920. Publicado también en *La Voz*, (“Crónicas musicales”), 19 de agosto de 1920.

³⁹³ COLLET, Henri: “La Renaissance Musicale”. A. LAVIGNAC ET L. DE LA LAURENCIE, *Encyclopedie: Espagne et Portugal*, 1914. Vol. 4: Collet resalta la importancia de Pedrell a través de Falla, define un “nacionalismo popular” que responde a “construcciones armoniosas y ricas”. Collet sigue por otra parte las ideas de Salazar, al que cita, en *Le Courier musical*. Collet tenía preferencia por Pedrell en su recuperación de la tradición española del XVI frente a Olmeda, especialmente a partir de los años veinte, lo que ha tratado Samuel Llano en su trabajo de tesis. LLANO, Samuel: *Op. cit.*, p.181.

³⁹⁴ “Felip Pedrell. La vida de l'artista”, *Revista Musical Catalana*, año 19, septiembre-octubre 1922, pp. 197-209. GERHARD, Roberto: “L'obra musical del mestre Pedrell”, *Revista Musical Catalana*, octubre-noviembre-diciembre de 1922, pp. 214-216.

los viejos clásicos”³⁹⁵. Aunque reconocía influencias wagnerianas e incluso meyerbeerianas en sus ideas operísticas y sobre sinfonismo, proclamaba a Pedrell como el *primer clasicista* por apuntar el camino de la música moderna española en la búsqueda de la propia tradición. Como ya hemos visto, la perspectiva de Salazar y del entorno más avanzado en todas las disciplinas, era en ese momento la de la proclamación y necesidad de un nuevo clasicismo.

Jean-Aubry, en *The Chesterian*, situaba a Pedrell como padre de la musicología española por sus estudio de Tomás Luis de Victoria o Cabezón, y como guía de los nuevos compositores y críticos: “de Granados a Manuel de Falla a Adolfo Salazar”³⁹⁶.

En 1923 se publicaban las cartas de Pedrell en la Revista del Orfeo Catalán³⁹⁷. Coeuroy señalaba lo modélico de la actividad de Pedrell con esa idea francesa del *renacimiento musical* español. Para Coeuroy el modelo era mezclar la “materia nacional” con la forma extranjera, lo que implicaba la noción coetánea del neoclasicismo como utilización de la tradición autóctona en continentes formales “clásicos” según los criterios impelidos por Francia³⁹⁸.

Coeuroy seguía las ideas de Jean-Aubry, para quien Pedrell “había disipado” las influencias germánicas de Granados señalando un nuevo camino que continuaba en Turina, Falla, Salazar y Mompou³⁹⁹.

La necesidad de catalogar y conocer el patrimonio histórico se asoció a la labor de Pedrell durante todos los años veinte. Anglés se refería a ello en 1926, en una de sus primeras publicaciones⁴⁰⁰. Sin duda la recepción de la obra de Pedrell fue acompañada de su influencia directa en las ideas, la composición y el magisterio de Falla.

Salazar consideraba que sin el *Cancionero Popular Español* no hubiera sido posible el Neoclasicismo español materializado en el *Retablo* y el *Concerto*, porque dicha obra posibilitaba la unión de la contemporaneidad con la música de los siglos XVI y XVII⁴⁰¹.

³⁹⁵ SALAZAR, Adolfo: “Felipe Pedrell et son oeuvre”, *Bulletin de la Société “Union musicologique”*, La Haye, Martines Nijhoff, 1922. Fascicules 2, pp. 37-42.

³⁹⁶ JEAN-AUBRY, G.: “Felipe Pedrell (1841-1922)”, *The Chesterian*, núm. 25, vol. 4, septiembre de 1922, p. 15. Y JEAN-AUBRY, G.: *La musique et les nations*, Paris, 1922, Buenos Aires, Argos, 1946.

³⁹⁷ “Cartes del mestre Pedrell”, *Revista Musical Catalana*, año 22, abril-mayo 1923.

³⁹⁸ COEUROY, André: « Pedrell, Falla y el iberisme », *Panorama de la musique contemporaine...*, p. 37.

³⁹⁹ Pero Coeuroy, deteniéndose en Falla, recalca que esa mezcla deseada entre lo nacional y lo internacional estaba en el conocimiento de Falla de los franceses como Debussy y Dukas, lo que le había permitido un estilo “mesurado”, adecuado a los nuevos rasgos del neoclasicismo, poniendo el ejemplo de el *Retablo* y *Concerto*.

⁴⁰⁰ “La gloriosa escuela musical de los pueblos hispanos de abolengo continúa por desgracia muy desconocida. Nosotros, continuamos la obra que empezaron un día los ilustres Riaño, Barbieri, Pedrell, Mitjana y otros, seguimos desde años la búsqueda y catalogación de la música antigua de la península. Supuesto que el apoyo no nos falte, pronto podremos ofrecer el catálogo completo de toda la música anterior al siglo XVIII existente hoy en los archivos y bibliotecas de España. El día que hayamos investigado todo [...] podremos contribuir a muchos problemas de la evolución de la música europea”: ANGLÉS, Higinio: *Johannis Pujol (1573-1626)*, Opera Omnia I, Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 1926, p. 5; CARRERAS, Juan José: *Op. cit.*, p. 157.

⁴⁰¹ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. La sinfonía concertante de Federico Elizalde. Haendel. Orquesta Sinfónica”, *El Sol*, 8 de abril de 1936.

8.3. Los grandes polifonistas: Tomás Luis de Victoria y Antonio de Cabezón

Los estudios citados de Pedrell, Mitjana, etc., devolvieron a Tomás Luis de Victoria y Antonio de Cabezón su importancia en las primeras décadas del XX a través de la recuperación del siglo XVI y como ejemplificación de la tradición culta española⁴⁰² que trascendió a Francia⁴⁰³.

Se interpretó a ambos compositores en los conciertos desde los primeros años del XX, y más adelante las obras neoclásicas de Falla demostraron la novedad de su inspiración en ambos compositores. Las críticas de los años veinte rescataban a Victoria especialmente como ejemplo de pureza, arquitectura, contrapunto clásico, solidez, etc. Las ideas de Falla sobre la inserción de la música popular en la culta se ejemplificaron con Victoria y Cabezón, lo que trataba en su escrito sobre Wanda Landowska⁴⁰⁴.

La propia música de Falla era relacionada con Victoria, Cabezón, incluso Palestrina por la plasmación de esos valores en obras como *Psyché*, *Música incidental para el Gran Teatro del Mundo*, etc⁴⁰⁵. Según Salvat, era “el continuador de la tradición española de Victoria y Palestrina”⁴⁰⁶. Esa reivindicación tomaba en muchos casos los criterios señalados desde la Schola Cantorum por Vicent d’Indy. Especialmente el *Concerto* fue interpretado como la más fidedigna continuación de la tradición española de los siglos XVI y XVII, especialmente de Victoria y Cabezón⁴⁰⁷, criterios que perdurarían hasta los años cuarenta.

El IV centenario de Tomás Luis de Victoria propició una serie de reflexiones que recogían los motivos estéticos propugnados desde los años veinte. Pujol trataba los estudios de Collet y de Pedrell señalando su parquedad en cuestiones estéticas acerca del compositor y reivindicando los comentarios de D’Indy, quien señalaba la superación contrapuntística, de equilibrio y tonal de la obra de Victoria respecto a la de Palestrina:

⁴⁰² MITJANA, Rafael: “Acerca de algunos libros que tratan de música y músicos españoles”, en: *Ensayos de crítica musical*, 1922. Reivindica a Victoria, Morales y Guerrero frente a Palestrina y Orlando di Lasso.

⁴⁰³ COLLET, Henri: *Le mysticisme musical espagnol au XVIème. siècle*, Paris, Félix Alcan, 1913. PIRRO, André: *Les clavecinistes*. Paris, Henri Laurens, 1924, pp. 26 y 27: Sobre la escuela española del siglo XVI, Juan Bermuda, Luis Venegas de Henestrosa. Habla también de la difusión de las obras de Cabezón, la edición de Pedrell de 1893.

⁴⁰⁴ *Diferencias sobre el Canto del Caballero*, (Cabezón), en: Cancionero de Pedrell, vol. 3, p. 61, citado en: FALLA, Manuel de: « *Espagne* » (*Chroniques et notes*), *Wanda Landowska a Grenade*, *Revue Musicale*, núm. 4, 1923, pp. 73-74.

⁴⁰⁵ Música incidental representada en la Alhambra, para conjunto de mezzosoprano, pequeño coro, dos guitarras, laúd, oboe, cuatro clarinetes, fagot, dos trompetas, dos trombones, tuba y tímpanos. Muchas de las texturas trabajadas en el *Concerto* fueron desarrolladas por Falla en esta obra y en el *Soneto a Córdoba*, de 1927.

⁴⁰⁶ SALVAT, Joan: “Els festivals Falla a l’associació de musica da camera”, *Revista Musical Catalana*, núm. 254, enero de 1925, pp. 30-33.

⁴⁰⁷ THOMAS, J.M.: “Manuel de Falla Concerto”, *The Chesterian*, diciembre de 1926, núm. 59, vol. 3, , pp. 92-93. Crítica del concierto de la Associació de Musica da Camera de Barcelona, Homenaje a Falla, el 5 de noviembre de 1926.

Nobleza característica del estilo español, pureza de estilo de la escuela romana, naturalidad y solidez de estilo, especialmente en lo típico. Originalidad y subjetivos medios de expresión propios. Individualidad, que no permite confundirle con sus contemporáneos. Pureza, sin el menor defecto, de la melodía y la armonía, sentimiento sublime de piedad, ausencia del más ligero tinte profano. Ternura, fuerte concepto. Vigoroso estilo. Serena y majestuosa dignidad”⁴⁰⁸.

Julio Gómez lo señalaba como antecedente de una anhelada universalidad, la preconizada por Pedrell⁴⁰⁹. Victoria servía de reflexión ante la cuestión nacionalismo-universalismo y representaba el clasicismo formalista en palabras de D’Ors.

Respecto a Cabezón, Joaquín Rodrigo veía en 1940 lo popular y lo cortesano, además del canto gregoriano, como los elementos generadores de su obra de Cabezón. Era el Bach español, según la definición pedrelliana⁴¹⁰.

9. El nexo entre tradición popular y culta

Christopher Butler, en su ensayo sobre las vanguardias de las dos primeras décadas de siglo XX alude a la cuestión de la recuperación de lo popular en relación al sentido de primitivismo. Y lo hace en un capítulo en el que analiza el sentido social de la música entre 1900 y 1920⁴¹¹. Afirma que en este periodo, además de mezclarse la alta y la baja cultura, el estatus de lo tradicional es puesto en duda.

La cooperación entre Diaghilev, Cocteau, Picasso y Satie (*Parade*, 1917) es un ejemplo de este uso de lo popular en la práctica moderna de carácter culto, con la característica indicación de “distancia irónica”. La utilización de música popular en *Petrouchka* de Strawinsky, así como el uso posterior de lo popular en obras del Grupo de los Seis, se efectúa ejerciendo una suerte de control semi-paródico de estos elementos populares. Esa interacción fue común a todas las artes. Según Butler, tanto en los poemas de Apollinaire como en la pintura cubista se observa el uso de elementos populares.

Arnold Hauser, en su obra *Teorías del arte* (1975), presenta dos nociones de *arte popular*: arte folclórico y arte para las masas. En la primera el folclore queda constituido por las actividades poéticas, musicales y pictóricas procedentes de una población no industrializada, no urbana. Pero Hauser matiza que el folclore no emana del pueblo sino que es una filtración del arte de élite a las capas de la sociedad. Así, el folclore como manifestación externa fue la expresión más clara del costumbrismo de fin de siglo y el regionalismo, y se ve en autores como Granados, Albéniz, la zarzuela... como herencia romántica y camino hacia el modernismo, rechazado por los vanguardistas. La intrahistoria del 98 inspiró también las nuevas formas de neopopularismo en el arte y

⁴⁰⁸ PUJOL, Francisco: “La estética en la obra de Tomás Luis de Victoria *Ritmo*, número especial dedicado a Tomás Luis de Victoria, núm. 141, año 11, diciembre de 1940, pp. 61-72.

⁴⁰⁹ “La música de Victoria se yergue el potente enio racial hispano y es una conceción resultante de la tradición musical anterior.” Contraría la teoría de que es comparable a Palestrina Reivindica la tradición de compositores españoles del XVI. Destaca tres rasgos: expresivismo, tonalidad y armonía, al servicio de la tradición musical hispana. GÓMEZ, Julio: “Comentarios del presente y del pasado II”, *Harmonía*, año 25, julio-septiembre de 1941, y BARBERÁ, Francisco: “Tomás Luis de Victoria, músico español”, *Harmonía*, julio-septiembre de 1941, pp. 73-77.

⁴¹⁰ IGLESIAS, Antonio: *Escritos de Joaquín Rodrigo...*, p. 92.

⁴¹¹ BUTLER, Christopher: “Innovation and the avantgarde”, en: *The Cambridge History to XXth. Century Music*, ed. Nicholas Cook and Anthony Pople, Cambridge University Press, 2004. pp 69-89.

música nuevos desde los años veinte. La segunda noción, *arte para las masas*, es la creación producida por una minoría para el consumo de masa⁴¹².

Se requiere un seguimiento del concepto de arte popular en el neoclasicismo. Dentro del explicado amplio concepto de primitivismo, la alusión al uso de la tradición popular tuvo en la crítica y el ensayo musical españoles siempre su parangón con la figura de Bartók, y un referente estético intelectualista y constructivista en Strawinsky, destacando el sentido de pureza.

Al referirnos a la idea de primitivismo hemos observado que Falla identificaba lo popular y lo primitivo, algo relacionado directamente con la concepción de arte popular de Ortega y Gasset⁴¹³. Como señala José Carlos Mainer, sin la dicotomía entre folclore campesino y urbano, herencia del siglo XIX, no hubiera sido posible el nacionalismo que intentaba conciliar pueblo y arte y que en la música llevó a la depuración del folclore y a las polémicas regionalismo-nacionalismo y nacionalismo-universalismo. El interés por lo arcaico y lo primitivo llevó a recuperar lo español como esencia, no como folclore exteriorizado. Al fin, es el *nacionalismo* musical el que copa las aspiraciones universalistas de músicos y críticos, y la recurrencia al folclore se convierte en una vía de afirmación de la tradición española en el sentido *cultista* del neoclasicismo.

La importancia del arte popular en la renovación musical de los años veinte tiene que ver con el concepto de Nacionalismo esencialista que difundió Pedrell. Las *Siete Canciones populares españolas* de Falla marcaron el inicio de esa idea de depuración del material folclórico. La necesidad de conciliación de lo nacional, el folclore, lo natural, lo popular con la estética de vanguardia propició que el Neoclasicismo se convirtiera en una estética adecuada y triunfante. Por otra parte, la necesidad de unir la música nueva y la antigua y popular las llevaba al mismo plano, el de los retornos y la metáfora, identificándose música culta y popular en esa recuperación. Como señala Celsa Alonso, “el neoclasicismo posibilitaba tanto el empleo metafórico de elementos dieciochescos y al construcción de una forma neutra reinterpretando la esencia del documento popular. Una postura aséptica”⁴¹⁴.

La revisión del folclore tuvo un papel esencial en el concepto de retorno musical, tiñéndolo de un fondo de neopopularismo y cultismo. Christiane Heine afirma que “la herencia de la tradicional poesía popular, especialmente marcada a principios de los años veinte, sobre todo en los poetas andaluces, tiene como consecuencia un cambio estilístico que se efectuó simultáneamente con el desarrollo del Neoclasicismo musical, llamándose desde 1937 neopopularismo a distinción de la imitativa lírica popularista”⁴¹⁵.

⁴¹² HAUSER, Arnold: *Teorías del arte, Tendencias y métodos de la crítica moderna* (Traductor: Felipe González Vicen. Revisor: Alberto Martín Baró), 4ª ed, Madrid, Guadarrama, 1975.

⁴¹³ ORTEGA Y GASSET, José: *Teoría de Andalucía y otros ensayos*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1942.

⁴¹⁴ ALONSO, Celsa: “Nacionalismo”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Director y coordinador: Emilio Casares Rodicio, SGAE, 2000, vol. 7, pp. 924-944.

⁴¹⁵ HEINE, Christiane: *Ibidem*.

9.1. Antecedentes

A finales del siglo XIX la recuperación del canto popular se convirtió en una preocupación para los compositores en el marco de un nacionalismo de ascendencia burguesa que se fortaleció a partir de la restauración de 1875. El positivismo fomentó además la recuperación de cancioneros.

El debate sobre la interrelación entre música popular y culta y el papel de aquélla como estímulo para la composición pervivió durante las dos primeras décadas de siglo sobre la base de los preceptos establecidos por Pedrell, Cecilio de Roda⁴¹⁶ y Mitjana, que influyeron en Falla y en los principales teóricos y críticos españoles y extranjeros: Salazar, Trend, etc. Las ideas de estos teóricos impusieron un sentido noventayochista a la noción de lo popular y su relación con la nueva creación musical. Roda apuntaba que la escuela española:

va marcando siempre, a través del tiempo, una característica tan definida como singular, la de estar constantemente basada en el arte del pueblo, la de apoyarse principalmente en el folclore. Recoger los documentos más elevados o más curiosos de la historia de la música profana española es asistir a la evolución del canto popular. Popular es la música de las cantigas [...], el cancionero de los siglos XV y XVI, publicado por Barbieri [...], los vihuelistas del siglo XVI apenas si tratan otra cosa que el género profano de villancicos y romances [...], los guitarristas del siglo XVII sólo recogen bailes del pueblo, jácaras y pasacalles; los tonadilleros del XVIII van casi exclusivamente a las coplas, zarandillos, tiranas y seguidillas: el mismo Scarlatti se nutre en el arte popular, la zarzuela del siglo XIX eleva sobre las demás figuras las de Barbieri, Gaztambide y Chapí [...]; hasta en la producción novísima. Por ejemplo, en la *Iberia* de Albéniz⁴¹⁷.

Pedrell sentaba el principio de que la armonización de las músicas populares españolas debía hacerse a través del estudio de la música antigua, escalas de Roma y Bizancio, canto llano, prácticas modales de los árabes, mozárabes y judíos. En el prólogo a su *Cancionero musical español* explicaba la síntesis entre música culta y popular que se produjo entre los siglos XIII y XVIII, ejemplo que Pedrell consideró modelo para la creación de una música nacional. Y en *Por nuestra música* afirmaba: “De ese feliz consorcio entre el tema popular y culto a la vez nace no sólo el color local sino también el de la época que se compenetran en la obra del compositor”⁴¹⁸.

Falla daba sus pautas para la utilización de la música popular en la composición ya en 1917:

¿Será cierto, como creen algunos, que entre los medios de nacionalizar nuestra música está el uso severo del documento popular como elemento melódico? Siento no pensar así en sentido general, aunque en casos particulares será insustituible dicho modo de proceder. Pienso modestamente que en el canto popular importa más el espíritu que la letra. [...] Hay que tomar la inspiración, por lo tanto, directamente del pueblo, y quien no lo entienda así sólo conseguirá hacer de su obra un remedo más o menos ingenioso de la que se proponga realizar⁴¹⁹.

⁴¹⁶ Roda asociaba el carácter de las canciones populares a los modos eclesiásticos y las escalas griegas y proclamaba que pocos de esos documentos se habían estudiado y que “se han de encontrar en el tratado de Salinas de 1577, en los libros VI y VII”: CHRISTOFORIDIS, Michael: *Op. cit.* p. 104.

⁴¹⁷ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: “El pensamiento musical...”, p. 380.

⁴¹⁸ PEDRELL, *Por nuestra música...*, pp. 39-45. Y PEDRELL, Felipe: *Cancionero Popular español*, Barcelona, E. Castells Valls, 1917-1922.

⁴¹⁹ FALLA, Manuel de: *Escritos...*, pp. 228 y ss.

Y matizaba sus diferencias con Pedrell: “Únicamente disiento de mi maestro en lo que respecta al uso de los cantos populares. Él cree que deben usarse como son. Yo, que sólo pueden servir de base para la inspiración y no tomarlos y armonizarlos”⁴²⁰.

Ese esencialismo respondía a una idea de continuidad histórica desarrollada desde el 98 y que tendrá su repercusión en los críticos de los años veinte, como hemos visto. Para Falla “la historia de la música no es sólo memoria transportada sino esencia transustanciada”⁴²¹. Mientras Falla criticaba el uso dogmático de las fuentes populares⁴²² y conformaba el modelo nacionalista proponiendo el ejemplo ruso y las teorías basadas en Pedrell⁴²³, el Noucentisme conformaba el concepto de Neoclasicismo desde la misma posición, criticando y rechazando el clasicismo dogmático⁴²⁴, también de forma similar a Strawinsky.

Recordemos que en 1920 Salazar reclamaba la figura de Pedrell como impulsor del nacionalismo y del clasicismo de la nueva década en la música española⁴²⁵. Ese mismo año escribía sobre el “estudio y conservación de nuestra música popular”, reclamando la utilización de ésta como sustrato frente al “fox trot y el cuplé en boga en la capital”⁴²⁶. Estos textos se completan con los que escribe en la *Revue Musicale*, en los que reflexionaba sobre el canto popular y su relación con la música culta española⁴²⁷.

En 1921 el mismo Strawinsky escribía acerca del uso del folclore en la música rusa⁴²⁸ estableciendo un paralelismo con el folclore español por el logro de la estilización folclórica asociada a la materialidad de los elementos musicales en su valor constructivo. El compositor ruso consideraba “clásicos” el baile y el cante, describiéndolos en un sentido de “lógica”, “precisión” y “frío cálculo” que denotaban su afinidad neoclasicista.

Paralelamente, en literatura se desarrollaba la noción de clasicismo partiendo de lo popular. En su artículo “Clasicismo” de 1922, José Bergamín pedía la vuelta a un *clasicismo* vivo, síntoma de una “aristocracia del arte popular”. Es una de las primeras definiciones de clasicismo que se dan en literatura. Esa transformación del elemento popular a través del tamiz de la pureza, la precisión, la objetividad... era común a la estética de las diferentes artes en los años veinte. La revista poética *Ambos*, de 1923-1924, publicaba artículos sobre los cancioneros tradicionales, la poesía del siglo XV o Góngora.

⁴²⁰ BORRAS, T.: “Los músicos nuevos. El maestro Manuel de Falla”, *Por esos mundos*, marzo 1915, pp. 269-270.

⁴²¹ JAMBOU, Louis: “Strawinsky y Falla, influencias y paralelismos”, *Relaciones musicales entre España y Rusia*...p. 116.

⁴²² Falla cita la famosa frase de Eximeno, en 1923, pero matiza que “el uso severo del canto popular no puede ser el medio de nacionalizar la música”: JAMBOU, Louis: *Op. cit.*, p. 116.

⁴²³ FALLA, Manuel de: “El gran músico de nuestro tiempo, Igor Strawinsky”, *La Tribuna*, Madrid, 5-6-1916.

⁴²⁴ TORRES GARCÍA, Joaquín: “Clasicismo moderno”, *España*, núm. 117, 1917.

⁴²⁵ SALAZAR, Adolfo: *Harmonía*, núm. 57, año 5, septiembre de 1920, pp. 1-3.

⁴²⁶ SALAZAR, Adolfo: “El estudio y la conservación de nuestra música popular”, *El Sol*, 19 de enero de 1921.

⁴²⁷ PEDRELL, Felipe: “Les artisans du Folklore musical espagnol”, *La Revue Musicale*, núm. 11, 1 octubre de 1921, pp. 193-204. Y SALAZAR: “Espagne. Pedrell. La musique contemporaine”, *La Revue Musicale*, 1 noviembre de 1922.

⁴²⁸ Sobre estas similitudes entre las músicas populares españolas y rusas: STRAWINSKY, Igor. “Les espagnols aux Ballets Russes”, *Comoedia*, 15 de mayo de 1921.

El teatro granadino *Los Títeres de Cachiporra* (1923)⁴²⁹, que utilizó el cancionero de Pedrell y música de Ravel, Debussy, Strawinsky y Falla, es un ejemplo del uso de músicas nuevas, antiguas y populares vaciadas de su significado original a través de la marioneta. La prensa destacaba en estos años la resurrección del folclore y los trabajos de teatro antiguo como el *Auto de los Reyes Magos*, que en este contexto tuvieron su *revival*. José Mora, desde *La Voz*, asociaba el teatro de Cachiporra al nuevo arte a través del concepto de minoría y la estilización de lo popular:

A pesar del gran valor popular, cuando el teatro guiñol pasa de los tinglados pueblerinos a los dominios del arte culto, se convierte en un arte de minoría. “A la minoría siempre” invoca el poeta Juan Ramón Jiménez en uno de sus libros, y un poeta granadino casi olvidado [...]. Teatro para salón pequeño y familiar, para minoría selecta, tiene que ser el guiño cunado la literatura lo recoge y lo eleva, sin desprenderlo [...] de sus raíces populares. Esta tendencia de minoría distingue la expresión culta de arte tan popular y la califica [...]⁴³⁰.

Como hemos comentado anteriormente, el modelo nacionalista ruso fue puesto como ejemplo de utilización vanguardista de la tradición. Mantecón hablaba de la inserción de la música popular rusa en las formas *clásicas* a través del Grupo de los Cinco, y su influencia en Strawinsky: “infundir el elemento nacional popular en las formas más definidas y precisas de la música: en la forma sonata no importa que ésta sea para orquesta [...] graciosa, ágil, singularmente atractiva por esta rememoración temática de diseños melódicos que hemos hecho muy nuestros”. Los rusos tenían las cualidades de “afabilidad, encanto, ingenuidad” propios del clasicismo dieciochesco. La conexión con la vanguardia venía a través de la atención de Debussy hacia Mussorgsky: “Se objetivan en el elemento sonoro las emociones musicales, a expensas de la vaguedad e imprecisión que *antano* lo caracteriza, se desfilosofa la música y se vuelve por sus fueros sonoros”⁴³¹.

9.2. Síntesis clasicista de lo culto y lo popular: en torno al Cante Jondo

Maurer considera que el concurso de Cante Jondo fue resultado de la aversión a la nueva sociedad industrializada, y en cierto sentido a la cultura de masas que ya había señalado el prólogo al Cancionero de Martínez Torner en 1920⁴³². Le otorga además un “sentido aristocrático”, en tanto recreaba el interés de las clases altas de principios del siglo XX por la música popular, algo de lo que hablaba Zuloaga en el *Noticiero Granadino* en 1922⁴³³. Recordemos que en esa fecha el sentido aristocrático de lo popular estaba muy presente en poetas y músicos. El Cante Jondo generó una gran cantidad de comentarios en la prensa, primero en la granadina, *El Defensor* y *El Noticiero*, pero también en periódicos madrileños como *La Voz*, *El Imparcial* y *El Sol*. Salazar perfiló entonces la noción de neopopularismo al comparar la poesía popular con la

⁴²⁹ En el Teatro de Marionetas de Lorca, el 6 de junio de 1923.

⁴³⁰ MORA GUARNIDO, José: “Crónicas Granadinas. El teatro Cachiporra de Andalucía”, *La Voz*, 19 de enero de 1923.

⁴³¹ JUAN DEL BREZO: “Un concierto de la Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 10 de marzo de 1926.

⁴³² MAURER, Christopher: *Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo*, Granada, Comares, 2000, p. 49.

⁴³³ *Ibidem*, pp. 69-70.

música, y estableció a Falla como modelo⁴³⁴. Como señala Michael Christoforidis⁴³⁵, el estudio de Falla sobre el *Cante Jondo* fue resultado de una síntesis de música folclórica e histórica⁴³⁶. Se basó en varias fuentes: la *Historia y costumbres de los gitanos* de Pabanó (1915), el Cancionero y el *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua* española de Pedrell, *L'acoustique nouvelle* de Lucas (Paris, 1854) y textos teatrales de final de siglo como los de Estébanez Calderón, Pedro Antonio de Alarcón, Pérez de Hita o André Suarès. Los planteamientos de Falla en su explicación del estudio respondían a esa realidad crítica comentada que veía a los rusos como el modelo de realización de la síntesis entre lo culto y popular a través de la vanguardia:

Ni la orquesta moderna sonaría del modo que suena de no haber existido la citada influencia [del cante jondo]. Esta influencia se ejerció en Rusia por medio de Glinka, que pasó dos años en Madrid, Granada y Sevilla, estudiando y asimilando la música de nuestro pueblo, y que fue el primer compositor de música sinfónica española, y en Francia por los “cantaores, tocaores y bailaores”, que fueron a París durante las dos últimas exposiciones universales celebradas en la gran ciudad⁴³⁷.

Era ésta desde nuestro punto de vista la muestra de influencia del primitivismo y el orientalismo sobre la idea de lo universal como síntesis de lo popular⁴³⁸. Se trataba de buscar la esencia que partía de una retrospectiva en la que se incluían los retornos como medio de encontrar la identidad nacional⁴³⁹.

El debate sobre el esencialismo musical era parafraseado por Lorca en su conferencia en el concurso⁴⁴⁰. Lorca comparaba la seguriya gitana con Bach⁴⁴¹, como estructura circular y a la vez un sentido de infinita horizontalidad que Lorca vía como síntesis clasicista de lo apolíneo y dionisiaco. Por otra parte el cante jondo suponía libertad tonal frente a las limitaciones armónicas y rítmicas del cante flamenco. Desde esta premisa partía también Falla para hacer una similitud con la monodia litúrgica y otros cantos primitivos⁴⁴².

Con todo, Strawinsky ya había hablado de un arte clásico al comparar la música española y la rusa a propósito del *Cante Jondo*. Es especialmente importante la

⁴³⁴ SALAZAR, Adolfo: “Crónicas musicales. Un concurso de música popular andaluza. Procedimientos para su estudio. Su importancia” *El Sol*, 2 de marzo de 1922. Y SALAZAR, Adolfo: “Asociación de la prensa. Fiesta del cante jondo”, *El Sol*, 2 de agosto 1922.

⁴³⁵ PERSIA, Jorge de: *I Concurso de Cante Jondo*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1992, y MOLINA FAJARDO: *Manuel de Falla y el Cante Jondo*, Granada, Universidad, 1962.

⁴³⁶ CHRISTOFORIDIS, Michael: “Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla en el Cante Jondo (Canto primitivo andaluz)”, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1997.

⁴³⁷ FALLA, Manuel de: “Proposición del Cante Jondo” *El Defensor de Granada*, 21 de marzo de 1922.

⁴³⁸ En Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla, Madrid, 7 de febrero de 1922, el primero manifiesta su coincidencia con las teorías de arte popular de Ortega, a propósito del *cante jondo*.

⁴³⁹ ZAPKE, Susana: “Presencia de la música antigua en la obra de Falla: la búsqueda de los orígenes”, en: *Falla y Lorca, entre la tradición y la vanguardia*, Reichenberger, ed. Europäische Profile, 53, 1999, pp 39-67.

⁴⁴⁰ Conferencia de Lorca en: PERSIA, Jorge de: *I Concurso de Cante Jondo, 1922-1992. Edición conmemorativa, una reflexión crítica*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1992.

⁴⁴¹ MAURER, Christopher: *Op. cit.*, p. 119.

⁴⁴² “Como algunos músicos italianos comprendieron, al principio de este siglo, la importancia del canto gregoriano, el más puro manantial de la *musicalidad mediterránea, latina*, y nuestra, así Manuel de Falla, para dar impulso al más español entre los cantos, el Cante Jondo, organizaba, en el verano de 1923, el festival”. Malipiero cita a Pedrell y sitúa los orígenes el canto andaluz en el bizantino: MALIPIERO, Gian Francesco: *Manuel de Falla, evocación y correspondencia*, Universidad de Granada, 1983, p.22.

consideración de Strawinsky del baile y el cante como “clásicos”, describiéndolos en un sentido de “lógica”, “precisión” y frío cálculo” que denotan su afinidad neoclasicista. Un sentido de búsqueda de pureza étnica que se puede comparar al de Falla en sus comentarios sobre Cante Jondo⁴⁴³.

9.3. El clasicismo muy cerca del folclore

En 1923 Salazar escribía a Falla sobre su concepción de lo popular a través de la figura de Barbieri:

Hoy ha salido el folletón sobre Barbieri. Es necesario entender que barbierismo, no significa influencia directa de él, sino el gusto por lo popular vivo de la ciudad, por oposición a lo popular campesino o lo popular de antología. Es como si dijésemos, un nacionalismo de ciudad que se diferencia de los demás zarzuelistas por su origen en la tradición escénica⁴⁴⁴.

Es en este momento cuando tanto Strawinsky como Falla se alejaron de lo folclórico para orientarse al Neoclasicismo. En *El Retablo* y el *Concerto* Falla introdujo rasgos estudiados en el Cante Jondo. La utilización del folclore desde la perspectiva neoclásica incluyó también las tonadas, los romances, canciones populares, fundamentalmente del tratado de Salinas del siglo XVI⁴⁴⁵. En su escrito sobre Pedrell en *La Revue Musicale* en 1923, Falla proclamaba la necesidad de unir la tradición popular con el conocimiento de la tradición culta de los grandes siglos del arte. Esa orientación suponía, en palabras de Falla, no caricaturizar la música popular, sino ir a su fondo”⁴⁴⁶.

El propio Falla apuntaba una aproximación desde el neoclasicismo a lo popular y a la tradición en general, que los críticos esgrimirían para separarlo de la influencia francesa. En su entrevista de *Excelsior* en 1925 Falla demostraba la presencia de lo popular desde Scarlatti a Debussy⁴⁴⁷. El mismo año los cancioneros de Joaquín Nin y Martínez Torner, y sus armonizaciones de las canciones populares eran tomados por Salazar como ejemplo de depuración y sencillez, como ideales buscados en la música contemporánea, y como objeto de atención desde el neoclasicismo, además de ponerlos en paralelo a las *Siete canciones* de Manuel de Falla:

Joaquín Nin se había hecho una reputación envidiable como especialista de los viejos clásicos, de los más viejos, de los más olvidados clásicos; olvidados cuando Nin se dio a descubrirlos a las gentes de su generación, sorprendida de verlos resurgir de entre las páginas apolilladas llenos de juventud, de lozanía, frescos y sonrientes. Desde entonces estos clásicos fueron clásicos por segunda vez, que es como una doble canonización⁴⁴⁸.

Las notas al *Concerto*, escritas por Falla para su estreno, en 1926, confirmaban que Scarlatti y Soler eran puntos de referencia por su postura de asimilar la música popular en sus sonatas. El estilo de los sonatistas del siglo XVIII se valía además en disonancias

⁴⁴³ STRAWINSKY, Igor: “Les espagnoles aux ballets russes”, *Comoedia*, 15 de mayo de 1921.

⁴⁴⁴ Correspondencia Salazar-Falla. Carta del 4 de agosto de 1923. Archivo Manuel de Falla. Granada.

⁴⁴⁵ GARCÍA MATOS, Manuel: “Folclore en Falla”, *Música*, núm. 46, 1953.

⁴⁴⁶ Caricaturizar significaba copiar el folclore, transcribir tal cual, no implicaba un rechazo de la modernidad a través de la metáfora o el uso irónico de la tradición.

⁴⁴⁷ “Un entretien avec le compositeur espagnol Manuel de Falla”, *Excelsior*, 31 de mayo de 1925, reproducida en: “Manuel de Falla per lui-même”, *La Revue Musicale*, julio 1925, pp. 94-95

⁴⁴⁸ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. Dos cancioneros españoles: Joaquín Nin, Eduardo M. Torner”, *El Sol*, 5 enero 1925. Y SALAZAR: “Un viejo capítulo de nuestra historia. El segundo cuaderno de canciones populares españolas de Joaquín Nin”, *El Sol*, 10 de agosto de 1925.

y acordes que recordaban el rasgueo popular de la guitarra, alusión presente en el *Concerto*. (Así como la recuperación de la vihuela culta desde el siglo XVI). Las notas rezaban:

La música de este concerto, tanto en su carácter rítmico, tonal y melódico como en su estilo de escritura, tiene su origen en la música española en general, religiosa, noble y popular, y los procedimientos empleados por el compositor, en muchos casos, siguen aquellos de obras antiguas, y más de las más antiguas, aunque se sujetan a prácticas actuales y posibilidades de expresión⁴⁴⁹.

En 1927 Falla escribía a Salazar relatando las fuentes que había utilizado en *El Retablo* y el *Concerto*: “tres músicas usadas en *El Retablo*, del siglo XVII, el romance, y la popular. La primera de ellas (con la que comencé a trabajar primero en 1919, da la base de gran parte de el *Concerto*, al que se añade el elemento religioso-primitivo)”⁴⁵⁰. Precisamente en esta fecha Falla fue llamado para dirigir autos sacramentales en las fiestas del Corpus.

Los autos sacramentales se habían revitalizado a través de la recuperación de los siglos XVI y XVII y el surgimiento de la nueva estética teatral capitaneada por Cipriano Rivas Cherif⁴⁵¹. Como el gongorismo, afirma Carol Hess, la revitalización del auto sacramental en los años veinte fue vista como un “retorno a la razón”. Desde nuestro punto de vista fue otro ejemplo de la unión entre lo culto y lo popular. Azorín afirmaba que era el modelo más abstracto en el teatro intelectual y los comparaba con Pirandello⁴⁵².

Existía hacia la mitad de los años veinte la conciencia de que el nuevo clasicismo aunaba la tradición con las nuevas técnicas musicales, síntesis de lo culto y lo popular. Nos interesa por ello destacar la crítica de Arconada sobre *Concerto* y *El Retablo* de Falla, por la reveladora descripción que hizo del *clasicismo* asociado con la tradición popular, retomando conceptos de principios de los veinte y convirtiéndose en paradigma de muchas otras críticas:

En Falla no creo que haya habido veleidad alguna al volver sobre formas clásicas. Acaso tampoco en otros artistas. [...] Falla con *El Retablo* y *El Concerto* reivindica y remoja nuestra tradición musical. Una tradición clásica, más que folclórica. Pero el clasicismo, girando en torno a temas de danza, está por tanto muy cerca del folclore⁴⁵³.

Arconada definía la obra de Falla como representación del pos-clasicismo, e incidía en *la etnografía* de su música, comparándola con el uso del folclore en Rusia como vía para llegar al universalismo⁴⁵⁴. Esta idea estaba relacionada con la aristocracia de lo popular que hemos señalado y con los conceptos de depuración y estilización del folclore⁴⁵⁵. El modelo era Falla, pero éste a su vez se basaba en la música de los siglos de oro, pues

⁴⁴⁹ CHRISTOFORIDIS: *Aspects of the creative...* p. 173.

⁴⁵⁰ Carta del 18 de julio de 1927. AMF

⁴⁵¹ ALVAREZ CIENFUEGOS, Valentín: “Temas de actualidad. Los autos sacramentales”, *El Defensor de Granada*, Granada, 14 de enero de 1927.

⁴⁵² AZORIN, “Dos autos sacramentales”, *ABC*, 15 de mayo de 1936, en: HESS, *Manuel de Falla...*, p. 267.

⁴⁵³ ARCONADA, C.M. “El Festival Falla”. *La Gaceta Literaria*, 15 de noviembre de 1927.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ ARCONADA: “Música. Conciertos de Primavera: Obras de Turina, Esplá y Halffter”, *La Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1927.

aquella música fue genuinamente nacional. Su principal base era el puro canto popular, tan maravilloso en nuestra península. Los músicos encontraron en las canciones del pueblo la emoción y la norma de su arte. [...] La tradición de un arte nacional estaba latente en nuestra música. El ejemplo de la escuela rusa, liberándose de las tendencias germánicas e italianizantes, marca el momento en que se inicia la reacción contra esas dos normas casi internacionales, para comenzar a construir una escuela de carácter nacional⁴⁵⁶.

Para Salazar el *Retablo* y el *Concerto* se habían convertido en modelos de esta síntesis: “Falla, cuyas preferencias clasicistas van, esencialmente, hacia la vieja música española, *tan noble y a la par tan popular*. El *Concerto* respira ese fuerte aroma, y en el *Retablo*, un olfato advertido sabe encontrarlo”⁴⁵⁷. Síntesis a través de la cual tenía su realización el nuevo estilo nacional a través de lo clásico⁴⁵⁸:

El proceso evolutivo sigue siempre el mismo juego, una semilla cultista se desarrolla dentro de una placenta popular (en su más amplio sentido social), cuyos jugos nutritivos absorbe. El arte recién nacido es un ser nuevo, en el cual lo típico del arte anterior se encuentra en él como rasgos de herencia⁴⁵⁹.

Falla y Scarlatti quedaban de nuevo en paralelo. Salazar resaltó este aspecto como ejemplo de la repetición de estados clásicos en la historia, implícita una concepción formalista de la misma pero también pero también latente el sentido novecentista de clasicismo, como estado.

La interacción entre lo culto y lo popular fue también tratada por Subirá⁴⁶⁰: “Siempre, a lo largo de la historia, se percibe una mutua interpolación entre lo folclórico y lo erudito en materias musicales.” Por su parte Vicente Salas Viu, en *Cruz y Raya*, resaltaba que “en cuanto al problema de la transubstanciación de nuestro folclore en obra artística, jamás ha alcanzado cotas de mayor dignidad, más encumbradas que en *El Retablo de Maese Pedro*”⁴⁶¹, logro que identificaba con el alcance de lo universal.

En los años treinta esas primeras consideraciones sobre la identificación de lo culto y lo popular dejaron paso a otras más generales sobre los procesos composicionales contemporáneos y el fenómeno de los retornos en la música europea:

El humorismo de un joven francés de postguerra pudo decir que, para él y sus compañeros, Massenet ya era folclore [...]. Esto explica que los músicos en cuestión utilicen los elementos del estilo setecentista o cincocentista y aun las viejas modalidades de iglesia y de los trovadores, de un modo análogo a como utilizan el canto popular secularmente vivo⁴⁶².

Salazar resumía las causas de ese proceso: “el arte no tiene realmente existencia histórica más que cuando existe como *función viva* en la conciencia de un momento social”. La única recuperación de lo popular que no fuera superficial era la de Falla.

⁴⁵⁶ X: “Falla: significación nacional....”

⁴⁵⁷ SALAZAR, Adolfo: *La música contemporánea en España...*, pp. 180-181.

⁴⁵⁸ SALAZAR, Adolfo: “Nacionalismo y regionalismo. Los compositores, los organismos, los intérpretes” en: *Ibidem*, p. 274: “En el admirable Cancionero de Olmeda, el punto más alto de nuestros estudios folclóricos, y en el muy bello de Ledesma, duermen futuros compositores que nacerán cuando ese folclore tan intenso y nutrido de savia nacional, uno de los más antiguos en esencias puramente españolas, sea iluminado por los nuevos criterios respecto a la manera de sentir y de tratar el canto popular, de la que *Retablo* y *Concerto* son el primer ejemplo.”

⁴⁵⁹ SALAZAR, Adolfo: *La música en el siglo XX...*, p. 186.

⁴⁶⁰ SUBIRA, José: “Música folclórica y erudita”, *Ritmo*, septiembre de 1933, p. 6

⁴⁶¹ SALAS VIU, Vicente: “Más o menos música española. Traba del folclore y holgura de los sinfónico en nuestro arte”, *Cruz y Raya*, núm. 31, octubre de 1935, p. 74.

⁴⁶² *La música actual en Europa y sus problemas...*, p. 30.

Esto contradecía su rechazo general a los retornos en que se estaba dando en estas fechas. ¿Era, pues, verdadero el retorno de Falla? ¿Consciente históricamente?:

Y en cuanto a la inspiración rusa, se ha desprendido de la conciencia social europea tanto como él mismo [Strawinsky], en un sentido evolutivo de su personalidad análogo al de Manuel de Falla y su hispanismo, de tal modo, que el gusto que las primeras décadas del siglo actual sintieron por las músicas nacionalistas parece haberse desvanecido enteramente. Cada música popular vuelve a caer en el ámbito justo de dónde salió, sin apelar a más gentes que a las del propio terruño, porque si sale de ellas es a modo de diversión pintoresca, artículo de exportación y espectáculo de *variété* [...], distracción y entretenimiento, que es la manera más indecente de considerar el arte, pero que es todavía como los periódicos ingleses titulan la sección de música [...]. La decadencia del concepto burgués de la música en el último tercio del siglo XIX queda así proclamada [...]. Hasta qué punto ha penetrado la ciencia eléctrica y mecánica en la conciencia social [...], hoy el arte se aleja de ella conforme el deporte la gana⁴⁶³.

Las obras de los compositores jóvenes del Grupo de los Ocho se asociaron también a la pregonada “emancipación del folclore”⁴⁶⁴ que en muchos casos representó la estética neoclásica de obras estrenadas en los años treinta, como *Suite all’antica* de Bautista, o *Don Lindo de Almería* de Rodolfo Halffter⁴⁶⁵. Los propios miembros del Grupo expresaban cómo fue su aproximación al canto popular filtrada por el Neoclasicismo de los años veinte:

Nuestra aproximación al canto popular fue intelectual e irónica [...]. Para nosotros el canto popular adquirió el valor de ente abstracto cuya riqueza rítmico-armónico-melódica nos suministró la materia prima para elaborar algunas de nuestras composiciones en las que debía cumplirse nuestra más apremiante exigencia: estructurar una obra “objeto” de acuerdo con un plan formal muy estricto. En nuestro quehacer compositivo, siempre tuvimos presentes las palabras de Jacques Maritain: el oficio propio del artista es crear un objeto que haga la delicia del espíritu y en el que brille el resplandor de una forma⁴⁶⁶.

Salazar lo analizaba de la misma forma en *La música actual en Europa y sus problemas*. Lo intelectual equiparaba en su sentido de “objet trouvé” la tradición culta y popular.

A fuerza de claridad, de transparencia en la atmósfera, hay veces que la luz andaluza parece fría. La frialdad que se le reprocha a Ravel, en muchos casos, creo que no tiene otro origen [...] No es otro el sentido en que ciertos compositores actuales utilizan reminiscencias de otros siglos, dieciochismo ideal que es como el folclorismo homeopático de Ravel en sus obras de evocación española, grano de almizcle intelectual que perfume la obra con un sentido equívoco. Aquí la ironía vendría a querer decir algo como “que te crees tú eso”. “Eso” es el dieciochismo de unos, o el españolismo de Ravel, o la china de su cuarteto, o su Viena de la *Valse*, o El Escorial de la *Pavana para una infanta difunta*.

⁴⁶³ *La música en el siglo XX...*, pp. 175-179.

⁴⁶⁴ En *Crónicas de mi vida* Strawinsky proclamaba -respecto a *Retablo* y *Concerto*- que Falla había sabido emanciparse de la influencia folclorista bajo la cual estaba en peligro de anularse. Jacques Maritain también se refiere al *Retablo* como obra clave en la trayectoria de Falla. MARITAIN, Jacques: “¿Quién pone puertas al canto?”, *Cruz y Raya*, núm. 25, abril de 1935, pp. 7-51.

⁴⁶⁵ “Música y músicos españoles en el extranjero”, *Música*, núm. 1, enero 1938, p. 53. Con motivo de la Exposición Universal, días 21 y 22 de septiembre, se celebraron dos festivales de música española en el Theatre des Champs Élysées. En el primero se interpretaron: *Suite all’antica* de Bautista, *Tres danzas de la maja* de Remacha, *Evocación* de Antonio José, *Don Lindo de Almería* de Rodolfo Halffter, *El amor brujo* de Falla y *Catalonia* de Albéniz. En el segundo, *Sinfonía Sevillana* de Turina, *La Nochebuena del diablo* de Esplá, *Intermedio de Goyescas* de Granados y *Corrida de Feria* de Bacarisse.

⁴⁶⁶ IGLESIAS, Antonio: *Rodolfo Halffter...*, p. 52.

Con todas estas opiniones el primer sentido de arte popular explicado por Arnold Hauser se confirmaba en el significado minoritario y el alejamiento de lo social del neoclasicismo.

El Centro de Estudios Históricos continuó en los años treinta estudiando la música popular española con la idea de resaltar su influencia en la música culta, lo que continuó teniendo su reflejo teórico⁴⁶⁷. Ello se resumía en la conferencia de Martínez Torner, publicada en *Música* en 1938:

Ofrece además, el conocimiento de la rítmica popular un interés fundamental para el estudio de nuestra música histórica: sin aquel no será posible la traducción exacta de muchos de los documentos anteriores al siglo XVII, baste señalar el tesoro artístico que representan las obras de los vihuelistas del siglo XVI⁴⁶⁸.

10. Guitarra y vihuela: retornos y vínculos entre lo culto y lo popular

10.1. Un renacimiento de la guitarra

En las primeras décadas del siglo XX tuvo lugar una revitalización de la guitarra unida al auge de la vihuela como símbolo de los retornos y a la recuperación de la música española de los siglos XVI a XVIII. Javier Suárez-Pajares ha estudiado en profundidad dicho periodo y señala que a partir del siglo XX

la guitarra iba a marcar un punto de inflexión crucial en su historia por la aparición de la guitarra estilizada extraída del mundo popular y extremadamente rica en posibilidades. Esta guitarra, igual que la música de Manuel de Falla y a través de la actividad de un racimo de grandes intérpretes y compositores, será la que se impondrá de forma internacional dando lugar a una nueva era en su historia, ahora como instrumento clásico⁴⁶⁹.

En los programas, del mismo modo que en otros géneros, era habitual que los guitarristas alternaran obras de nueva creación con composiciones antiguas recuperadas, entre ellas transcripciones para la guitarra de obras para vihuela o transcripciones de la música de Bach.

Rafael Mitjana (1869-1921) fue clave para la investigación sobre el repertorio de vihuela. En *Para música vamos!*, trató la historia de la guitarra⁴⁷⁰.

Joaquín Nin afirmaba en 1925 que la guitarra y la vihuela habían triunfado sobre el clave en el siglo XVI, debido a las posibilidades expresivas radicalmente mejores y más variadas que las del clave de esa época, y sobre todo a un romanticismo siempre presente en el “pueblo español” a cuyo carácter pertenecía la guitarra⁴⁷¹.

⁴⁶⁷ “Cursillo folclórico”, *Ritmo*, 15 de abril de 1936, p. 5. Sobre curso de música popular española en el Centro de Estudios Históricos, impartido por Eduardo Martínez Torner.

⁴⁶⁸ TORNER, Eduardo M.: “La rítmica en la música tradicional española”, *Música*, núm. 1, 1 de enero de 1938, pp. 25-39.

⁴⁶⁹ SUAREZ-PAJARES, Javier: “Aquellos plateados años. La guitarra en el entorno del 27”, *La guitarra en la historia, IX Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*, Colección Bordón, ed. De la Posada, Centro de documentación musical de Andalucía, Córdoba, 1998, pp. 37-47.

⁴⁷⁰ MITJANA, Rafael: “La guitarra española y Miguel Llobet”, *Para música vamos, estudios sobre el arte musical contemporáneo en España*, Valencia, Sempere y Cía, 1909, pp. 83-94.

⁴⁷¹ NIN, Joaquín: “Les musiciens espagnols anciens et le clavecín”, *Le Courier Musical*, 15 de noviembre de 1925. (Continúa en núm. de 1 de diciembre de 1925), p. 562.

A esa recuperación de la guitarra española contribuirían también autores extranjeros vinculados a la renovación musical, como Trend, al que citaba Nin en su texto de *Le Courier*.

En 1918 confluyeron varias circunstancias que impulsaron la revitalización de la guitarra como instrumento de concierto: la Sociedad Nacional de Música empezó a programar conciertos de guitarra y Emilio Pujol ofreció un concierto en la Residencia de Estudiantes. En su reseña, Salazar se refería al resurgimiento de la guitarra:

Con Pujol, Segovia, Fortea, Manjón, Sainz de la Maza y otros, la guitarra alcanza un momento de resurgimiento iniciado por Tárrega y Llobet y ya empiezan a distinguirse estilos y maneras ente los cultivadores, apuntándose un estilo elegante y pulido y otro más severo, al que parece pertenecer Pujol⁴⁷².

En 1922 surgieron además dos asociaciones musicales que introdujeron la guitarra en sus repertorios: la Asociación de Cultura Musical y la Asociación Internacional de Música Contemporánea. Y en 1924 se creó la Cultural Guitarrística. A partir de estos años el repertorio vihuelístico recuperado por los principales intérpretes y en menor medida, pero también presente, el repertorio del siglo XVIII para guitarra⁴⁷³, ocuparon los principales escenarios.

La composición del *Homenaje a Debussy* por Falla en 1920, publicada en *La Revue Musicale*, abría nuevas expectativas para las composiciones modernas de guitarra, a partir de la evocación del instrumento⁴⁷⁴. La guitarra representaba a partir de Debussy el esencialismo buscado en España. La obra respondía a toda una investigación e intereses anteriores que Falla había tenido, implicados en el entorno de recuperación de la música antigua desde principio de siglo. Michael Christoforidis ha tratado esos estudios y composiciones para guitarra tempranos en Falla, que tenían la influencia de Pedrell. Entre ellos *Los Cantares de Nochebuena* en 1903-1904, nueve villancicos para guitarra y voz, en los que se evoca el rasgueo de la guitarra en el acompañamiento⁴⁷⁵. Falla estudiaba tratados y hacía apuntes frecuentes sobre instrumentos de cuerda, en los primeros años del XX, además de acudir a los conciertos de Miguel Llobet en Madrid. Pero ese acercamiento a la guitarra no dejaba de lado la flamenca o popular, que introducía en *La Vida Breve*. En *el Cante Jondo* expresaba además la evocación de lo exótico en Debussy como modelo a seguir. Esa evocación de la guitarra en obras de Falla continuó en *el Amor Brujo*, *Fantasía Bélica* y en *El Sombrero de tres picos*. Además, su

⁴⁷² SALAZAR: “Emilio Pujol ofrece un concierto de guitarra en la Residencia de Estudiantes”, *El Sol*, 17 de mayo de 1918.

⁴⁷³ En 1927 Mantecón comentaba el concierto celebrado en el Teatro de la Comedia por el guitarrista Esquembre y el Cuarteto Vela, en el que interpretaron obras de Tárrega, Sor, Falla, Albéniz, un Cuarteto de Chapí y un Quinteto con guitarra de Bocherinni, autor que era presentado por el crítico como testimonio de ese españolismo síntesis entre lo culto y lo popular que también se buscaba en la guitarra. JUAN DEL BREZO: “El Quinteto de Boccherini, para cuarteto de cuerda y guitarra”, *La Voz*, 17 de julio de 1927.

⁴⁷⁴ Obra que se interpretaría durante los primeros años veinte junto con transcripciones de Bach, obras de Sors y Tárrega y vihuelistas de los siglos XVI y XVII.

⁴⁷⁵ CHRISTOFORIDIS, Michael: “La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”, *La guitarra en la historia, IX Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*, Colección Bordón, Córdoba, De la Posada, Cento de documentación musical de Andalucía. 1998, pp. 31-57.

presencia en *Los Títeres de Cachiporra* en un cuarteto para guitarra, flauta y viola la insertaban en el entorno del teatro de vanguardia⁴⁷⁶.

La mirada al pasado fue una de las causas del auge guitarrístico, pues el antirromanticismo implicaba el rechazo de un siglo en el que la guitarra había sido menospreciada: “No, los tiempos románticos fueron precisamente aquellos en que la guitarra estaba en su peor momento, diseminada por toda Europa. Se la hacía tocar la música que tocaban otros instrumentos pero no era la adecuada para la música del siglo XIX”⁴⁷⁷.

La guitarra, por otra parte, era un claro ejemplo de esa conciliación entre la tradición popular y la culta defendida por las ideas de retorno y el nacionalismo pedrelliano⁴⁷⁸. También el scarlattismo de los años veinte identificaba rasgos de la guitarra popular en armonías y texturas⁴⁷⁹. En los años veinte la guitarra asumía los valores estéticos atribuidos al neoclasicismo, como vanguardia y metáfora de estilos pasados, y tuvo su impulso en los compositores renovadores, Falla y el Grupo de los Ocho.

El mismo concurso de Cante Jondo en 1922 implicó esa visión vanguardista de la guitarra, en pleno auge del Ultraísmo y el viraje a un nuevo clasicismo. En el poema del Cante Jondo, “Adivinanza de la guitarra”, uno de los seis caprichos dedicados a Regino Sainz de la Maza, Lorca une la tradición de los acertijos infantiles, el gongorismo y la metáfora. Por las mismas fechas Gerardo Diego incluía la guitarra en su poemario *Imagen* (1918-1922)⁴⁸⁰.

Ramón Gómez de la Serna escribía en *Alfar* en 1923 sobre una nueva guitarra, relacionada con la estética del cubismo y una visión austera de Castilla: “de la guitarra española es de la que yo voy a hablar, de esta guitarra que está metida en vallecitos más chicos, en cañadas más angostas, en suspiraderos más agudos”. La guitarra era asociada a la sencillez, no exenta de lirismo, y a los nuevos valores de universalismo⁴⁸¹, algo que coincidía con las guitarras cubistas, hechas de líneas y planos, de Picasso, Braque y Gris⁴⁸².

Eran los años en los que se creó la Sociedad de Independientes, en la que participaron Lorca y Vázquez Díaz, entre otros. En algunos eventos tocó Sainz de la Maza, animado por Lorca a interpretar música de vihuelistas del siglo XVI: “tú tocarás

⁴⁷⁶ Correspondencia Falla-J.B. Trend, 9 de noviembre de 1923, AMF.

⁴⁷⁷ TREND, J. B.: *Manuel de Falla and spanish music*, New Cork, Alfred A. Knopf, 1939, p. 39.

⁴⁷⁸ “A cuantos quieran hacer música estrictamente nacional, que oigan lo que podríamos llamar orquestas populares (en mi tierra las guitarras, los palillos, y los panderos), y sólo en ellas encontrarán esa anhelada tradición, imposible de hallar en otra parte”: FALLA, Manuel de: “*Nuestra Música*”, *Música*, núm 2, junio 1917.

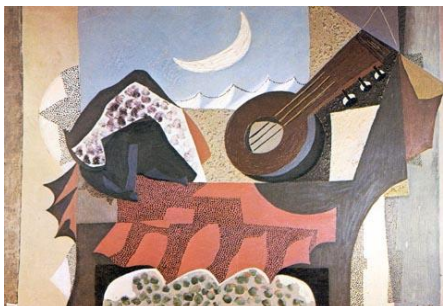
⁴⁷⁹ PERSIA, Jorge de: “La guitarra y la renovación musical”, *La guitarra, visiones en la vanguardia*, Granada, Huerta de San Vicente, 1996, pp. 25-41.

⁴⁸⁰ DIEGO, Gerardo: *Imagen*, Edición e introducción de José Luis Bernal, Málaga, ed. El Dormido de la Yerba, 1989. De ascendencia ultraísta, y creacionista, plantea en muchos poemas y en las introducciones a las diferentes partes valoraciones estéticas comunes al neoclasicismo. El poema dice: “Habrá un silencio verde. Todo hecho de guitarras destrenzadas. La guitarra es un pozo con viento en vez de agua”.

⁴⁸¹ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “La guitarra”, *Alfar*, vol. 7, 1923, p. 203.

⁴⁸² Manuel Ángeles Ortiz dibujó una guitarra para *El Cante Jondo*.

solamente música *primitiva*, pues yo creo que es lo de más carácter al lado de los cuadros de Barradas”⁴⁸³.



Manuel Ángeles Ortiz. *Bodegón de la mandolina*. 1926. Catálogo *Orígenes de la vanguardia española 1920-1936*. Galería Multitud. 1974.

El *Homenaje a Debussy* de Falla había determinado también la noción del universalismo a través de la evocación de lo esencial⁴⁸⁴, remarcada por Salazar ante la interpretación de la obra por Andrés Segovia en 1923. Asociaba la conciencia del resurgimiento de la guitarra como instrumento culto y de concierto a la conciencia del nuevo nacionalismo universalista⁴⁸⁵. Ese mismo año, 1923, Pujol editaba el capítulo “Escuela razonada de la guitarra” para ser publicado en la Enciclopedia francesa de la música de Lavignac⁴⁸⁶. Pujol remarcaba los aspectos clásicos de forma, equilibrio y estructura, especialmente en Sors y en menor medida en Tárrega, y contribuía de este modo a consolidar la separación entre romanticismo y clasicismo a través de esos valores de pureza⁴⁸⁷.

La creación en 1924 de la Cultural Guitarrística mostraba la guitarra como “objeto de cultura especializada”, y convertía al instrumento en representación del nacionalismo universal basado en los valores de “sobriedad, nobleza y pureza”⁴⁸⁸, especialmente a través de las interpretaciones de Regino Sainz de la Maza y Andrés Segovia⁴⁸⁹. Salazar escribía un artículo sobre “el nuevo arte de la guitarra y Andrés Segovia”, comentando el repertorio que “contenía a su vez, la música de autores españoles del pasado, del presente y del porvenir”.

A partir de estos años el repertorio vihuelístico recuperado por los principales intérpretes, y en menor medida, pero también presente, el repertorio del siglo XVIII

⁴⁸³ GARCIA LORCA, Federico: *Epistolario Completo*, Madrid, Cátedra, 1997 (ed. Christopher Maurer y Andrew A. Anderson) p. 96.

⁴⁸⁴ “Conciertos, Associació íntima de concerts, Emili Pujol”, *Música*, 13 de abril de 1921.

⁴⁸⁵ SALAZAR, Adolfo: “El nuevo arte de la guitarra y Andrés Segovia”, *El Sol*, 20 de diciembre de 1923, p. 6

⁴⁸⁶ Posteriormente su libro: PUJOL: *Escuela Razonada de la guitarra*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1968-1973. (primera edición 1934)

⁴⁸⁷ ROMEA, Alfredo: “Ferran Sor”, *Revista Musical Catalana*, núm. 234, año 20, junio de 1923, pp. 146-149. Continúa en: ROMEA, Alfredo: “La expressió sentimental de la obra de Sor”, *Revista Musical Catalana*, núm. 253, año 21, enero de 1925.

⁴⁸⁸ MADARIAGA, Salvador: “La música española. El Casals de la guitarra”. *El Sol*, 5 de noviembre de 1925.

⁴⁸⁹ SALAZAR, Adolfo: “La vida musical. La evolución del gusto popular. Los conciertos de Arbós. Sainz de la Maza”, *El Sol*, 4 de enero de 1924. En este artículo Salazar comentaba desde la *Pavana* de Milán hasta el *Homenaje a Debussy* de Falla y las *Peacock pie* de Ernesto Halffter.

para guitarra, ocuparon los principales escenarios⁴⁹⁰. Asimismo se transcribieron obras de Bach para guitarra viéndose en las críticas de los conciertos la idea de su valor nuevo como obras en el nuevo instrumento⁴⁹¹.

Las obras de Falla en el final de la década incorporaban la guitarra, bien de forma evocada en el arpa como en el *Soneto a Córdoba* (1927), bien en el acompañamiento del *Gran teatro del mundo* (1927)⁴⁹².

Subirá resumía en 1930 la trayectoria y el auge de la guitarra, que mostraban la capacidad del instrumento de ofrecer cualidades españolas desde el universalismo:

Mientras un autor extranjero salió por malagueñas y boleros que revelaban indiscutible maestría en la apropiación de flexiones melódicas ibéricas [...], tal o cual compositor nacional más o menos principiante [...] ofrecía piezas tejidas tomando cañamazos parisienses y rusos, merced a Ravel y Strawinsky, sin que sus notas destilasen en ningún caso la menor dosis de hispanismo, aunque sí, a lo sumo, influencias fallistas y scarlattianas [...]. Aún la guitarra puede salvarse de estos riesgos, como lo probó Sainz de la Maza en sus recientes recitales [...] dando lugar a producciones que reúnen la triple cualidad de nacionales, nobles y guitarrísticas. [...]. Hay que salvarse del repertorio de pandereta⁴⁹³.

En los años treinta algunos miembros del Grupo de los Ocho compusieron obras inspiradas en la música antigua para vihuela, algunas de ellas estrenadas por Sainz de la Maza. Es el caso de la *Pavana* de Salvador Bacarisse⁴⁹⁴, el *Preludio y Danza* de Julián Bautista, *Atardecer* de Juan José Mantecón o la *Giga* de Rodolfo Halffter. Esta última obra, de influencia neoscarlattiana, era definida por Salazar como clásica por su “forma cerrada y contorno neto, escritura nítida, minuciosa, pulcra... que sabe a cosa mecánica”⁴⁹⁵.

El recital de Sainz de la Maza en el Teatro de la Comedia en Madrid, el 3 de mayo de 1930, comprendía de nuevo obras de Bach combinadas con Tárrega, Sors, Falla, Ponce. La guitarra se había convertido objetivamente en instrumento de concierto⁴⁹⁶. El mismo Sainz de la Maza, que ejerció la crítica musical en *El Imparcial*, afirmaba que igual que Wanda Landowska había rescatado a Bach en el clave, a partir de la guitarra “latina”, “tal y como se hallaba en las Cantigas de Alfonso X el Sabio, todos los siglos han dejado su huella y la impronta de tantos espíritus geniales en este instrumento”. Y añadía: “no cabe entablar diálogo entre esa pretendida superioridad de unos instrumentos sobre otros. Su mundo sonoro, su alma, no se pueden reemplazar. Es el mismo pleito que viene sosteniéndose a propósito de la música antigua y moderna”. La intención era relacionar la recuperación de la guitarra con las ideas sobre los retornos y el clavecinismo. Confirmaba, además, que se estaba superando el olvido del

⁴⁹⁰Concierto celebrado en el Teatro de la Comedia por el guitarrista Esquembre y el Cuarteto Vela. Composiciones de Tárrega, Sor, Falla y Albéniz, Cuarteto de Chapí y Quinteto de Boccherini para dos violines, viola, chelo y guitarra [...] Boccherini como testimonio de ese españolismo síntesis entre lo culto y lo popular que también se buscaba en la guitarra. JUAN DEL BREZO: “El *Quinteto* de Boccherini, para cuarteto de cuerda y guitarra”, *La Voz*, 17 de julio de 1927.

⁴⁹¹ El cuarteto Aguilar de laúdes, Orquesta Ibérica de laúdes y guitarras.

⁴⁹² Música incidental para la representación del auto sacramental del mismo título de Pedro Calderón de la Barca.

⁴⁹³ SUBIRÁ, José: “El auge de la guitarra, laúdes y bandurrias”, *Música*, mayo de 1930, p.168.

⁴⁹⁴ “La pavana afecta una forma sencilla y seria de melodía llena de carácter antiguo”: SALAZAR: “Sainz de la Maza”, *El Sol*, 21 de marzo de 1930.

⁴⁹⁵ SALAZAR, Adolfo: “Sainz de la Maza”, *El Sol*, 19 de noviembre de 1931.

⁴⁹⁶ HALFFTER, Rodolfo: “Sainz de la Maza, en la Comedia”, *El Sol*, 4 de mayo de 1930, p. 4.

instrumento y muchos compositores contemporáneos -Strawinsky, Schoenberg, Hindemith- lo incorporaban en sus obras orquestales⁴⁹⁷.

El estreno en 1939 del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, dedicado a Sainz de la Maza, inauguraba un discurso determinado políticamente, que cerraba la línea Pedrell-Falla. Gerardo Diego realizaba comparaciones poéticas con la vihuela, Scarlatti y el ambiente dieciochista⁴⁹⁸. Sopena lo definía como representación del universalismo, una vez superados los “experimentos” de “música pura” del París de los años veinte. Belleza, sinceridad que había anticipado el *Concierto* de Falla en su españolismo universalista y que la guitarra ensalzaba aún más porque representaba mejor la síntesis de lo culto y lo popular⁴⁹⁹:

[...] fandangos, bulerías, ritmo popular, concreto sabor de aire y sol de España- todo ello, sin embargo, insertado en la más noble y natural forma clásica. Brincaban nuestros oídos de gozo viendo cómo el más neto acento popular jugaba graciosamente los temas de la forma sonata.

Era posible la popularización de la música dentro de un gusto no romántico:

Recalquemos sin descanso el primor exquisito de la naturalidad [...]. La forma de este concierto nos hace meditar muchas cosas. Está pisando nuestros talones la moda de los *retornos*. Hemos vivido unos años bajo el signo de vuelta a la forma estricta. Las soluciones fueron casi todas violentas [...]. En el mejor de los casos, Ravel es un buen ejemplo, se lograba un tono arcaizante y alejandrino. Sólo la escuela española de Manuel de Falla logró combinar su enamoramiento del dieciochismo scarlattiano con un fresco perfume natural. Joaquín Rodrigo, con idea bastante distinta, lo ha logrado también en este concierto. [...] Forma y melodía alcanzan un apoteósico triunfo del público sin concesión alguna a la baratería, y sin querer, por otro lado, presentar un manjar para minorías. He aquí un paso decisivo para la reconciliación del público y el músico de hoy. Y no por los fáciles caminos de un romanticismo a ultranza [...], dentro de un clásico criterio de música de cámara, donde no cabe el barullo pintoresco ni el tiranismo del timbal, la guitarra suena perfectamente, se destaca con toda nitidez.

Montsalvage declaraba que tanto Falla como Rodrigo con su *Concierto* habían conseguido “proyectar [universalizar] lo nacional”⁵⁰⁰. Rodrigo a través de la guitarra, otorgaba a la música una “luminosidad meridional y una fuerza ancestral”.

10.2. Los vihuelistas y su difusión: Emilio Pujol y Regino Sainz de la Maza

En los primeros años del siglo XX se sientan las bases para la recuperación de los vihuelistas españoles del XVI. Además de los trabajos de Pedrell, ya citados, podríamos destacar el ensayo *Para música vamos!* de Rafael Mitjana, que contiene un capítulo sobre la historia de la guitarra⁵⁰¹, y las conferencias de Cecilio de Roda en el Ateneo de Madrid (1905) con motivo del tercer centenario de Cervantes sobre las canciones, instrumentos y danzas en el Quijote⁵⁰². Roda proponía como ejemplos de inserción de

⁴⁹⁷ SAINZ DE LA MAZA; Regino: “Los artistas y su arte. La guitarra española”, *El Imparcial*, 22 de marzo de 1933.

⁴⁹⁸ DIEGO, Gerardo: s.t., *ABC*, 12 de diciembre de 1940.

⁴⁹⁹ SOPEÑA, Federico: “Una fecha en la historia de la música”, *Arriba*, 12 de diciembre de 1940.

⁵⁰⁰ MONTSALVAGE, Xavier, “Concierto de Aranjuez”, *Destino*, 18 de diciembre de 1940.

⁵⁰¹ MITJANA, Rafael: “La guitarra española y Miguel Llobet”, *Para música vamos, Estudios sobre el arte musical contemporáneo en España*, Valencia, Sempere y Cía, 1909, pp. 83-94.

⁵⁰² RODA, Cecilio de: *Los instrumentos músicos y las danzas en el Quijote, con ocasión del tercer centenario de Cervantes*, Madrid, Bernardo Rodríguez, 1905.

la música popular en la culta el tratado de Gaspar Sanz de 1674⁵⁰³, las danzas del tiempo de Cervantes y las canciones de Francisco Guerrero.

A nivel práctico tuvieron enorme repercusión los recitales de Regino Sainz de la Maza y Emilio Pujol, que presentaron a lo largo de los años veinte y treinta el repertorio vihuelístico español en sus giras, suscitando comentarios y reflexiones sobre los retornos en relación a la guitarra y vihuela. Desde 1917 ambos intérpretes fueron loados en las principales publicaciones musicales. Como indica Leopoldo Neri, Sainz de la Maza presentó repertorio para laúd, vihuela y guitarra desde sus primeros conciertos en Barcelona, en 1917, y su interés por la música del siglo XVI fue creciendo⁵⁰⁴.

Tras el concierto celebrado en la Sala Mozart de Barcelona en enero de 1917 por Emilio Pujol, en el que interpretó minuetos de Sors, obras de vihuelistas del XVII y una Gavota de Bach transcrita por Tárrega, entre otras obras, Luis Millet señalaba:

Ya no es la guitarra de las tabernas populares, sino [...] dignificada y modernizada [...]. Esa es la verdadera guitarra, digna pupila de la vihuela y el laúd [...], en la cual nació la monodia, por virtud de las esenciales transcripciones de madrigales, cançons y villanescas polifónicas⁵⁰⁵.

La conciencia de renacimiento de la guitarra se justificaba por sus vínculos históricos con la vihuela. En abril del mismo año Sainz de la Maza interpretaba obras de Milán y Mudarra, y el crítico de la *Revista Musical Catalana* señalaba la importancia de los vihuelistas del siglo XVI por su claridad de líneas y un “arcaísmo necesario”⁵⁰⁶. Lliurat reclamaba que, al igual que existían instrumentos predecesores del actual piano que se estaban rescatando y el moderno pianista ejecutaba música de virginalistas, clavicordistas y clavicembalistas, existían también instrumentos anteriores a la actual guitarra y había que fijarse en la belleza de laúdistas y vihuelistas.

Esta perspectiva, sin embargo, se conciliaba aún con la pervivencia del repertorio romántico: “sería fantástico escuchar, al lado de un nocturno de Chopin, un buen *Tañer de gala*, por ejemplo, del genial Milán”. Con todo, denotaba la necesidad de un retorno al “arte antiguo”, al que había que dar “vida nueva” según criterios franceses⁵⁰⁷.

En 1918 Salazar hablaba del resurgimiento de la escuela de guitarra española con un estilo “elegante, pulido y severo” que asociaba al repertorio de vihuela⁵⁰⁸. No obstante, el crítico echaba en falta un repertorio para la guitarra de nueva composición, contemporáneo.

⁵⁰³ SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, herederos de Diego Dornor, 1674.

⁵⁰⁴ NERI de CASO, José Leopoldo: “Federico García Lorca-Regino Sainz de la Maza. Una amistad musical”, *Musicalia, Revista del Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco*, Córdoba, núm.4, enero de 2006, pp. 95-111.

⁵⁰⁵ MILLET, Luis: “Recital de Emili Pujol. Sala Mozart”, *Revista Musical Catalana*, 15 de febrero de 1917. p. 43.

⁵⁰⁶ “Recital histórico de guitarra de Sainz de la maza en Sala Mozart”, *Revista Musical Catalana*, núm. 161, de mayo de 1917, p. 136.

⁵⁰⁷ LLIURAT, Féderic: “A propòsit dels carrers recitals de guitarra”, *Revista Musical Catalana*, núm. 157, año 14; enero de 1917, pp 7-8.

⁵⁰⁸ SALAZAR, Adolfo: “Emilio Pujol”, *El Sol*, 17 de mayo de 1918, p. 6.

Desde 1920 aumentaron los conciertos que incluían obras de vihuelistas de los siglos XVI y XVII y textos sobre esta faceta de la historia musical española⁵⁰⁹. Salazar destacaba que cada vez eran menos las transcripciones de obras pianísticas para guitarra y se dedicaba “gran parte a la música de la vihuela de los siglos XVI y XVII”⁵¹⁰.

Ese mismo año Federico García Lorca publicaba un artículo en *El defensor de Granada* en el que, retomando a Pedrell, decía: “Los vihuelistas españoles del siglo XVI se apoyan casi siempre en las melodías populares para su ejecución dándoles un desarrollo sencillo dentro de un timbre encantador e ingenuo”⁵¹¹. La fusión de lo culto y popular en la recuperación de los vihuelistas se unía a la noción de simplificación y sencillez de la vanguardia.

Lorca apuntaba también la cuestión de los retornos al incidir en la idea de revitalizar el arte. Comentaba además la obra de Narváez y Mudarra. La cita surgía de un concierto de Regino Sainz de la Maza:

[Recuperar] el arte de los arcones viejos, donde cubiertos de telarañas dormían quizá del sueño del olvido, a los vihuelistas españoles del siglo XVI, y esto es lo que debemos agradecer de todo corazón a Sainz de la Maza [...]. Él nos levanta el papel de la vieja calcomanía y el siglo XVI enseña una viñeta galante [...]. Este gran artista de la guitarra ha sabido ponerse al lado de los que pacientemente van descubriendo y divulgando la música antigua española. Es una doble obra de artista y de patriota [...]. Estos admirables músicos seiscentistas que vieron nacer a la fuga y al canon y abrieron el camino que habían de cruzar Bach y Mozart, han despertado en sus tumbas polvorientas⁵¹².

En los siguientes años Sainz de la Maza y otros intérpretes siguieron llevando al escenario obras de vihuelistas, Narváez, Milán y Mudarra entre ellos⁵¹³. Los rasgos destacados por la crítica eran pureza, claridad de líneas, la *plasticidad* (rasgo destacado en el clave también y que hemos comentado en su sentido estético asociado al neoclasicismo), y de nuevo el arcaísmo del repertorio y la interpretación⁵¹⁴.

La interpretación de dicho repertorio fue paralela a la edición de cancioneros. En 1922 Mitjana ponía de relieve la importancia del cancionero poético y musical del siglo XVII, recogido por Claudio de la Sablonara, como eslabón entre el *Cancionero de Upsala*, las obras de vihuelistas y guitarristas y los polifonistas de los siglos XVII y XVIII⁵¹⁵. Y en 1923 Martínez Torner publicaba su *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI*⁵¹⁶. Dicha edición tuvo su repercusión en Francia: la *Revue de Musicologie* dedicaba un largo

⁵⁰⁹ Sainz de la Maza interpretaba en el teatro Lara pavanas de Luis Milán, minuetos y bourrées de Viseo, del siglo XVII, gavota de Bach. Miguel Llobet entraba también en el círculo de intérpretes de la guitarra con repertorio vihuelístico. Precisamente uno de sus conciertos en 1920, programado por la Sociedad nacional de música incluía notas de Felipe Pedrell sobre vihuelistas. PEDRELL, Felipe: “La vihuela y los vihuelistas”, *El Sol*, 24 de abril de 1920. (La crónica de todo el acto está en *El Sol*, por Salazar, 4 de abril de 1921.)

⁵¹⁰ SALAZAR, Adolfo: “Sainz de la Maza”, *El Sol*, 11 de marzo de 1920.

⁵¹¹ Las *Suites* de Lorca (1920-1921) presentan técnicas compositivas de los vihuelistas y organistas clásicos españoles.

⁵¹² GARCÍA LORCA, Federico: “Sainz de la Maza”, *El Defensor de Granada*, 27 de mayo de 1920.

⁵¹³ En el teatro de la Comedia Sainz de la Maza interpretó *Fantasia* de Milán y *Variaciones sobre un tema popular* de Narváez, el 5 de diciembre de 1922.

⁵¹⁴ Concierto de Emilio Pujol de la Associació d'amics de la musica, el 28 de marzo de 1922, citado en *Revista Catalana de Música*, núm. 19, abril, mayo junio 1922.

⁵¹⁵ MITJANA, Rafael: “Comentarios y apostillas al *Cancionero poético y musical del siglo XVII*, recogido por Claudio de la Sablonara y publicado por D. Jesús Aroca” en: *Ensayos de crítica musical*...

⁵¹⁶ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1923.

artículo al tema⁵¹⁷, en el que se destacaba el avance de esta obra respecto a las antiguas ediciones de Pedrell, Mitjana y Morphy, ya que hacía percibir mejor el trabajo contrapuntístico, el *perfil* de las líneas y el “aroma” popular de las piezas de Narváez. La correspondencia entre Martínez Torner y Salazar en 1924 demuestra el interés de ambos por difundir la obra de los vihuelistas españoles⁵¹⁸, así como lo hacen los artículos de Salazar informando de esta labor en las mismas fechas⁵¹⁹.

Continuaron los conciertos de Regino Sainz de la Maza y otros intérpretes de guitarra en el final de la década, manteniendo el repertorio anterior, Sors, Bach, Mozart y los vihuelistas: Milán, Sanz. En las críticas la vihuela se seguía equiparando al clave como ejemplo de los retornos y se unía en los conciertos a dicho instrumento⁵²⁰. Se ofrecían conferencias y conciertos y se difundía su historia⁵²¹.

Como en muchos otros ámbitos, el final de década constituyó un momento de reflexión. En 1927 Juan María Thomas escribía un artículo en *The Chesterian* sobre la evolución de la vihuela y los principales compositores hasta Sors y Mitjana, en el que insistía en la idea de que la vihuela era a la guitarra como el clave al piano⁵²², y de que no se alcanzaría el nivel que tuvo en el siglo XVI y XVII. Sin embargo manifestaba la conciencia de que había un retorno, materializado en intérpretes como Llobet, o Segovia, que habían logrado aplicar “las líneas de Góngora”.

Subirá y otros autores reflexionaron también sobre esta recuperación de la vihuela, destacando especialmente el carácter nacional del instrumento y su alejamiento de la “pandereta”. El hecho de que la guitarra recobrase su carácter de instrumento de concierto, como heredero de la vihuela, le hacía representar a España a través de intérpretes como Tárrega, Llobet, Pujol, Segovia y Regino Sainz de la Maza⁵²³. La reedición de Pujol de su *Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour guitare*⁵²⁴ en 1934, dedicada a Sainz de la Maza, reavivó estas cuestiones.

A Sainz de la Maza se le atribuyó especialmente la universalización de la guitarra a través de la transmisión del verdadero espíritu español. César Falcón, tras un concierto del guitarrista en el Aeolian Hall de Londres, escribía:

⁵¹⁷ *Revue de Musicologie*, noviembre de 1924, pp. 193-194.

⁵¹⁸ Carta de Torner a Salazar de 12 de febrero de 1924, recogida en el epistolario, núm. 104. En: *La música en la generación del 27, Homenaje a Lorca...* p. 164.

⁵¹⁹ SALAZAR, Adolfo: “Dos cancioneros españoles: Joaquín Nin. Eduardo Martínez Torner”, *El Sol*, 4 de enero de 1925.

⁵²⁰ “Associacio de Musica da Camera”, *Revista Musical Catalana*, vol. 24, 1927, p. 213. Blanche Selva al clave y Sainz de la Maza interpretan a Bach, Sors, Mozart.

⁵²¹ “Noticias. Conferencia —club. La guitarra comentada por Emilio Pujol” *Revista Musical Catalana*, diciembre de 1929. Conferencia de Emilio Pujol sobre los vihuelistas del siglo XVI, Milán, Corbetta y Viseo [...] Interpreta a Gaspar Sanz, Dionisio aguado y Sors. Se toca a dos guitarras la *Farruca* de Manuel de Falla. Ver también: “Conferencia Emilio Pujol”, *Música*, núm. 4, año 1. abril de 1929, p.117: Recital con dos guitarras, La conferencia versa sobre la historia de la guitarra y las diferentes hipótesis sobre ella. Así como el “olvido” de la vihuela de mano en el siglo XVI. Obras: *Danza del Molinero* de Falla. *Pavana* de Luis Milán, *Gavota*, de Francisco Corbetta, *Allemanda y Zarabanda*, y la transcripción de una *Bourrée* de Bach, (Tárrega) *Recuerdos de la Alhambra* de Tárrega. Y obras de Agustín Grau, Villalobos, Pujol y Llobet [...] también *Goyescas* de Granados y *Córdoba* de Albéniz a dos guitarras.

⁵²² THOMAS, Juan M.: “The guitar and its renaissance”, *The Chesterian*, núm. 63, vol. 8, junio de 1927, pp. 224-230.

⁵²³ SALAZAR, Adolfo: *La música contemporánea en España...*, p. 313.

⁵²⁴ Max Eschig, 1934.

Cuando Sainz de la Maza toca música española, se produce una deliciosa armonía entre el órgano físico de la guitarra y el aliento espiritual de la música. La música española sale entonces de su garganta propia, y esta confluencia armónica embellece y enaltece a las dos. Les hace par. Y esta es, a mi juicio, la universalidad de la guitarra. La universalidad del singular espíritu hispánico. Cuanto más hispánico, más universal, como el Quijote⁵²⁵.

Para Ernesto Giménez Caballero la recuperación de la vihuela que habían llevado a cabo Regino Sainz de la Maza y Emilio Pujol formaba parte del movimiento mediterráneo y clásico formado por “Grecia, Roma, España y Rusia”⁵²⁶.

El reflejo de los vihuelistas, además de en las composiciones de Falla como el *Concerto* o *Atlántida*, se manifestó en obras como la *Zarabanda lejana* de Rodrigo y en otras composiciones del propio Sainz de la Maza, Adolfo Salazar o Ernesto Halffter. Los críticos destacaban en ellas la claridad de líneas, la modernidad, la alusión al pasado, la serenidad y el equilibrio⁵²⁷.

Con los años treinta, como hemos observado en todos los frentes, se abría de nuevo la puerta al romanticismo y a un cierto popularismo que afectó también a la guitarra. Salazar reclamaba incluso cierto popularismo a la guitarra, que no estaba exento de la reivindicación histórica pero sí de lo “aristocrático” que se había impuesto⁵²⁸. Ello no impedía que se siguiera planteando la recuperación vihuelística, tanto en España como en Francia. En ambos países se destacaba la similitud con el clave, y la plena identificación con una España que se modernizaba a partir de la síntesis entre lo culto y lo popular, plenamente representada por ello en el repertorio vihuelístico del XVI y XVII y en la labor de Emilio Pujol⁵²⁹ y Sainz de la Maza⁵³⁰.

El prólogo de Falla a *Escuela Razonada de la guitarra* de Emilio Pujol, publicada en 1935, dejaba algunas cuestiones latentes, especialmente el reflejo de la guitarra en Scarlatti y en compositores como Debussy y Ravel, y la reivindicación de la guitarra como instrumento representativo de la tradición española⁵³¹, cuestiones que recogieron

⁵²⁵ NERI DE CASO, José Leopoldo, *Regino Sainz de la Maza y el Grupo de los Ocho de la generación musical del 27*, Trabajo de investigación para la obtención del DEA, (No editado), Universidad de Valladolid, 2006. (Capítulo I. Las amistades en torno a la Residencia de Estudiantes), pp. 17-62.

⁵²⁶ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: “Itinerarios jóvenes de España. Sáinz de la Maza, *La Gaceta Literaria*, 1 de febrero de 1929.

⁵²⁷ JUAN DEL BREZO: “La orquesta clásica de Saco del Valle”, *La Voz*, 11 de enero de 1930.

⁵²⁸ SALAZAR, Adolfo: “Sainz de la Maza, en la Asociación de C. M”, *El Sol*, 5 de febrero de 1930.

⁵²⁹ Emilio Pujol publicaba en 1936, en Buenos Aires, su *Escuela razonada de la guitarra* y Salazar reflexionaba de nuevo sobre el sentido histórico del instrumento, la importancia de la recuperación del repertorio vihuelístico. SALAZAR: “La vida musical. Emilio Pujol y la historia y la técnica de la guitarra. Orquesta clásica. Conrado del Campo”, *El Sol*, 28 de marzo de 1936.

⁵³⁰ PETIT, Raymond: “Chroniques et Notes. Concert de vihuela par Emilio Pujol” *La Revue Musicale*, julio- agosto de 1938, p. 57.

⁵³¹ “Instrumento admirable, tan sobrio como rico, qué áspera o dulcemente se adueña del espíritu, y en el que andando el tiempo se concentran los valores esenciales de nobles instrumentos caducos cuya herencia recoge sin pérdida de su propio carácter, de aquel que debe al pueblo por su origen [...]. Entre los instrumentos de cuerdas con mástil es la guitarra el más completo y rico por sus posibilidades armónico polifónicas [...]. La historia de la música nos demuestra su influencia magnífica, como transmisora de esencias sonoras hispánicas, sobre un gran sector del arte musical europeo, con qué emoción descubrimos su claro reflejo en Scarlatti, en Glinka, en Debussy y Ravel”. FALLA, Manuel de: Prólogo a PUJOL, Emilio: *Escuela razonada de la guitarra*, Libro Primero, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1935.

los críticos. Bal y Gay remarcaba de nuevo la similitud de la vihuela con el clavecín⁵³², y la renovación moderna que se estaba dando a través de la guitarra:

La guitarra, o la vihuela, es el clavecín de España. La sabrosa abundancia de nuestra música clásica para vihuela solo tiene par en la literatura clavecinística de Francia y Alemania [...]. En cambio el clavecín canta muy poco en tierras españolas [...]. Señalemos las maravillosas excepciones de Soler y de Mateo Albéniz. Sainz de la Maza parece dispuesto a proseguir la tradición de los vihuelistas españoles [...], profundo sabor tradicional al tiempo que un justo ropaje siglo XX. Como en Narváez, como en Fuenllana canta el pueblo dirigido por el músico⁵³³.

La misma indeterminación de los retornos prolongaba la cuestión hasta los años cuarenta⁵³⁴. Ejemplo de ello es el artículo de Julio Gómez en *Ritmo* en 1940⁵³⁵, en el que resumía todas las preocupaciones y reflexiones que se habían producido desde el inicio de los años veinte. En primer lugar, la fidelidad de las transcripciones; Julio Gómez recordaba las realizadas por Morphy, Villalba, Pedrell, Barbieri, Roda y reivindicaba su exhaustividad. Recordaba asimismo a los principales vihuelistas españoles del renacimiento y sus tratados. Su reflexión principal era que la recuperación de la vihuela había formado parte de una conciencia crítica que situaba a España delante de los demás países, y que los retornos suponían una conciencia de ruptura histórica con un pasado –siglos XVI a XVIII– visto como remoto sin tener en cuenta la identidad y continuidad histórica española. En estas reflexiones estaba también implícita la idea de que los retornos habían pasado de moda:

Roda y Martínez Torner opinan que ciertas composiciones de los vihuelistas conservan hoy todo su valor estético y que tienen eficacia indudable en el ánimo del público actual. Acerca de este tema no creemos que se haya escrito nada más sensato, aunque es obra de generalización, que el excelente librito de Wanda Landowska, *Musique Ancienne*, donde se expone, con limpidez y claridad admirables, un justo criterio de apreciación de la música antigua. [...] ¡Qué gran conquista sería para los públicos modernos el aprender a gozar del arte pretérito de una manera análoga a como lo gozaron los hombres de su tiempo! No otra cosa persiguen los estudiosos, dando a conocer las obras y situándolas convenientemente en la evolución histórica del arte [...]. Hoy más que nunca se interesa la generalidad del público por exposiciones y conciertos retrospectivos, que antes sólo atraían a profesionales y aficionados muy bien versados en el conocimiento de la antigüedad. [...] No nos parece bien someterlas a manipulaciones que, aunque inteligentes y bien intencionadas, pueden desviar el recto conocimiento de las mismas a quienes no están suficientemente preparados. Después de todo no es más que llevar a la música el criterio de conservar y no restaurar, que en las artes plásticas ha servido de saludable reacción contra ciertas caprichosas interpretaciones modernas del arte antiguo, que estuvieron de moda no hace muchos años.

Parece que al criticar el españolismo constante de los críticos contemporáneos, Julio Gómez estaba refiriéndose a algunos artículos coetáneos de Sainz de la Maza, en los

⁵³² Rosita García Ascot compone en 1933 su *Española*, encargada por Sainz de la Maza en forma de sonata bipartita scarlattiana, y con una ornamentación de reminiscencias clavecinísticas.

⁵³³ BAL Y GAY, Jesús: “Marginales, Regino Sainz de la Maza”, *El Pueblo Gallego*, 1 de diciembre de 1932.

⁵³⁴ Conferencia de Emilio Pujol sobre los vihuelistas españoles, leída en Casal del Metge el jueves 23 de junio de 1936. “Para este acto, de gran interés se hizo construir una vihuela exactamente según el modelo que se guarda en Madrid”. Pujol tocó Luis Milán, Luis de Narváez, Valderrábano, Diego Pisador y Mudarra: “El III congreso de musicología y los festivales de música contemporánea de Barcelona”, *Ritmo*, junio 1936, p. 10.

⁵³⁵ GÓMEZ, Julio: “Los vihuelistas españoles del siglo XVI”, *Ritmo*, núm. 134, año 10, mayo de 1940.

que se resaltaba el aire “español” de los vihuelistas del XVI y XVII a través de la sobras ellos de Falla, Ernesto Halffter o Joaquín Rodrigo. Pedrell era para ellos la referencia del vihuelismo y lo nacional encontrado en ese repertorio. Sainz de la Maza manifestaba aún en estos años esa necesidad de síntesis de lo antiguo y lo nuevo, que se había producido teórica y prácticamente desde años anteriores⁵³⁶.

En los años cincuenta Salazar advertía aún la falta de un estudio serio y completo sobre la vihuela⁵³⁷, mientras que Regino Sainz de la Maza continuaba su labor como conferenciante y concertista⁵³⁸.

11. La imagen de Castilla a través de los retornos

11.1. La revalorización de Castilla

El interés por lo castellano fue un síntoma característico del retorno a la tradición en España antes y después de la Guerra Civil. Se puede hablar de una castellanización, o mejor, de una interpretación castellana de la música como signo de pureza y de austeridad, dentro de una percepción que prorrogaba el sentimiento noventayochista, las inquietudes nacionales, -fomentadas a través de Pedrell y los estudios sobre Scarlatti- y que se tradujo en los rasgos adscritos al neoclasicismo. Esta cuestión se relaciona de lleno con la del universalismo. Pero las nociones de Castilla y lo castellano formaron parte de la discusión sobre los retornos musicales y artísticos.

Inman Fox señala que fue la generación del 98 la que afirmó la “originalidad histórica de Castilla” en el Cid, el *Libro de Buen Amor*, los místicos, el Greco, Velázquez, Lope de Vega y el Quijote⁵³⁹. De nuevo la labor institucionista fue clave para la consideración del paisaje como representación de la nación, algo que se transmitió a la generación del 98.

Por otra parte, los hispanistas franceses que influyeron en el Noucentisme descubrieron Castilla a comienzos de siglo: Verhaeren, Barrés, que escribiría después *Greco ou le secret de Tolède* (1912) o Mauclair. El Noucentisme asumiría además las ideas sobre el paisaje de John Ruskin⁵⁴⁰, que le otorgaba un sentido ascético, espiritual. En lo musical, los contactos del Noucentisme con la Schola Cantorum de París fomentaron el conocimiento de lo castellano a través de las ediciones de polifonía española publicadas por d’Indy. La visión de Castilla en el Neoclasicismo y los retornos implicó la recuperación de los músicos y música culta y popular de los siglos XVI a XVIII.

El Noucentisme de d’Ors contraponía la Cataluña mediterránea que se dibujaba en *La Ben Plantada* y la Castilla de Unamuno y Azorín, testimonio de un sentimiento

⁵³⁶ SAINZ DE LA MAZA, Regino: “La guitarra en la música europea”, Suplemento Semanal *Arriba*, núm. 7 año 2, 1943, p. 4. Y SAINZ DE LA MAZA, Regino: “Los primitivos de la música, olvidados”, *El Adelanto*, 14 de enero de 1942.

⁵³⁷ SALAZAR, Adolfo: “La guitarra, heredera de la kithara clásica”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nos. 1-2, año 7, Colegio de Mexico-Harvard University, enero-junio de 1953, pp. 118-126.

⁵³⁸ Conferencia de Regino Sainz de la Maza en la Real Academia de BB.AA de San Fernando el 10 de marzo de 1958: *La música de laúd, vihuela, y guitarra del Renacimiento al Barroco*.

⁵³⁹ INMAN FOX, E.: *La invención de España...*, p. 202.

⁵⁴⁰ Influyente en el sentido de clasicismo propugnado por ideólogos noucentistas.

trágico, profundo, severo, austero, místico, que perviviría en la música de Falla⁵⁴¹: a pesar de manifestar ésto valores clásicos, representaba una plasticidad severa, castellana, clásica, al igual que la pintura cubista-clasicista, pero nada folclórica o pintoresca⁵⁴².

Ortega y Gasset perfiló esta nueva visión de Castilla, que predominaría en años posteriores. En *Europa*, “revista de cultura popular” fundada por Ortega, participaron Baroja, Zuloaga, Romero de Torre y Araquistain entre otros. Según Mainer su primer número, de febrero de 1910, mostraba la conciliación de la modernidad que pudieran poseer las formas del paisaje español con la profundidad hispánica⁵⁴³. En él se introdujo una sección de viajes por España con textos de Barrés, Ramón Sánchez Díaz, Arthur Symons... A través de la plástica y la música⁵⁴⁴ se mostraba la unión de tradición y modernidad en España y Europa a través de la reivindicación del paisaje. En *España invertebrada* Ortega afirmaba que España era hecha por Castilla, sin que ese castellanismo estuviera asociado a un centralismo de índole política, como ocurriría en el franquismo.

La revalorización plástica del paisaje como “síntesis” cubista, como representación sintética de lo castellano y a su vez como representación de lo español, tuvo una evolución clara desde Beruete, Zuloaga y Solana hasta la perspectiva cubista de la vanguardia de la Escuela de Vallecas, Benjamín Palencia y Alberto Sánchez. En 1935, Manuel Abril escribió *De la naturaleza al espíritu, ensayo crítico de la pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*. Destacaba la filiación castellana del cubismo, y comentaba los cuadros de Juan Gris porque evocaba de forma sencilla desde el intimismo, materias cotidianas y conseguía sacar la visión honrada y bella del mundo⁵⁴⁵. Éstos eran juicios comunes a la crítica musical si atendemos a las interpretaciones de la obra de Falla.

11.2. El Quijote

La figura del Quijote personificaba en el fin de siglo en Azorín y otros intelectuales un idealismo que estudiaba la perfección del pasado para cambiar el presente⁵⁴⁶. Ese ideal se transmitió a través de la generación del 98 hasta los años cuarenta. Unamuno veía en Don Quijote la encarnación de la tradición eterna de la cultura española, representaba un arte eterno y universal por ser clásico y sobrio⁵⁴⁷.

Durante las primeras décadas del siglo XX *El Quijote* fue una figura contradictoria: universal y al mismo tiempo encarnación de un idealismo romántico y heroico que rechazaba la uniformización extrema, el utilitarismo y la vulgarización social, aspectos que aparecían en la configuración de los ideales estéticos del Neoclasicismo. Inman

⁵⁴¹ Ya Unamuno había hablado de un paisaje castellano recortado, perfilado, sobrio, en *La casta histórica Castilla* y reclamó Castilla como modernidad frente a la moda de los *ismos* en sus críticas de *El Imparcial* sobre el estilo, en 1924.

⁵⁴² A ello alude Gerardo Diego: “Manuel de Falla”, conferencia leída en Gijón el 9 de junio de 1938, pp. 25-26. AMF

⁵⁴³ MAINER: *La doma de la Quimera...*, pp. 254-255.

⁵⁴⁴ Se incluía también en un número posterior un texto de García Morales sobre un concierto de Ricardo Viñes en el que se interpretaron obras de Falla y Turina: *Europa*, núm. 13, 22 de mayo de 1910.

⁵⁴⁵ ABRIL, Manuel: *De la naturaleza al espíritu, ensayo crítico de la pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, pp. 128-129.

⁵⁴⁶ FOX, E. Inman: *Op. cit.*, pp. 132-138.

⁵⁴⁷ UNAMUNO, Miguel de: “La tradición eterna”, *La España Moderna*, febrero de 1895, En UNAMUNO: *En torno al casticismo*, Madrid, Alianza, 2000, p. 39.

Fox se ha referido al carácter español representado en *El Quijote* como dualidad entre lo espiritual y lo sensual, lo escéptico y lo pasional, lo real y lo romántico⁵⁴⁸.

Las interpretaciones del *Quijote* traducían, por una parte, un sentimiento ante la propia historia, el pasado, de conciencia nacional y, por otra, valores estéticos que perdurarían en décadas siguientes. Por una parte existía un *Quijote* espiritual potenciado por Unamuno⁵⁴⁹, un personaje de una “gravedad interior tremenda que es capaz de manifestarse exteriormente con una grandeza extrema”⁵⁵⁰. Por otra existió una visión del *Quijote* en la que esa grandeza externa desaparecía para llenarse de mística religiosa, la figura del caballero andante se ironizaba, dándose una vuelta de tuerca al curso de la historia. Se reunían así dos visiones: la apolínea y la dionisiaca, la castellana y la germánica, adquiriendo la figura del Quijote la capacidad clasicista de transformar el carácter español en universal.

A partir de la celebración del III Centenario de *El Quijote* en el Ateneo de Madrid, en 1905, se conformaba una visión liberal de España, una manera de mirar a través del Quijote que implicaba la revalorización de lo castellano, e influiría en la ideología de los intelectuales vinculados a Francia y a publicaciones como *España* o *El Sol*.

En la publicación de las conferencias impartidas con motivo del centenario se incluyó una de Cecilio de Roda sobre *El Quijote*, un *Retablo de Maese Pedro* con música también de Cecilio de Roda e ilustrado por Xaudaró, dibujante de línea purista entre el modernismo y la vanguardia, y un estudio sobre *El Quijote* en el pensamiento español de Adolfo Bonilla y San Martín, entre otros textos.

La perspectiva de Ortega sobre El Quijote tenía un enfoque europeísta⁵⁵¹, uniendo la tradición del 98 con la modernidad como “afirmación nueva”, no como negación. En *Las Meditaciones del Quijote* (1914) obra fundamental para la comprensión del proceso de renovación musical que comenzaba al volver Falla de París, explicaba: “estos ensayos investigan el quijotismo del libro [...]. Cuando se reúnen unos cuantos españoles sensibilizados por la miseria ideal de su pasado, la sordidez de su presente y la hostilidad de su porvenir, desciende entre ellos *Don Quijote*”⁵⁵². En el capítulo titulado “Profundidad y superficie”⁵⁵³ aparece un esteticismo —una atención a la forma— asociado más tarde a las ideas sobre neoclasicismo: El Quijote sintetizaba presencia y apariencia en las nociones de esencialismo de Ortega que partían de la propia descripción cervantina, frente a la descripción de escritores románticos de la novela de Cervantes. Ortega proponía la integración de lo germánico y lo mediterráneo-superficial, de lo trascendente y lo material y concreto, para lograr la esencia de las cosas, la meditación, el concepto artístico y, en su caso, musical: “el español ama las cosas por su pureza cultural, le gusta recibirlas tal y como son, con claridad”. Por eso, el conocimiento de la propia tradición era esencial para la creación artística de

⁵⁴⁸ INMAN FOX, E.: “Spain as castile: nationalism and national identity”, en: *The Cambridge companion to Modern Spanish Culture*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1999, pp. 21-37.

⁵⁴⁹ Don Quijote aparece como ideal de pureza ascética en UNAMUNO, Miguel de: *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid, 1912.

⁵⁵⁰ Lo que alude directamente a las teorías de HEGEL: *De lo bello en el arte*, Buenos Aires, Austral, 1946.

⁵⁵¹ ORTEGA Y GASSET, José: “Unamuno y Europa, fábula”, *El Imparcial*, 27 de septiembre 1909

⁵⁵² “*Meditaciones del Quijote* e ideas sobre la novela. Ortega y Gasset”, *Revista de Occidente*, 9 edición, 1975.

⁵⁵³ *Op. cit.*, p. 43.

progreso. De ahí el intelectualismo y la estilización del folclore⁵⁵⁴. Ortega planteaba a través del Quijote la dualidad estética de tradición y modernidad que estaría presente desde el 98 al 27 y de la cual el Neoclasicismo español es la estética más representativa.

El Quijote estaba además relacionado con la metáfora en tanto su realidad se constituía como tal y existían muchos Quijotes diferentes dentro de la novela. Así lo confirmaba Luis Araquistain en 1923 al comparar el personaje con el teatro de Pirandello. Tanto Cervantes como Pirandello creaban personajes que respondían a una forma cerebral de creación⁵⁵⁵.

Mantecón observó la transposición del espíritu de la novela a la búsqueda de renovación en los retornos, algo ya planteado por Ortega y Gasset: “Los elementos arcaizantes se dan en la estructura de la fábrica literaria misma, los folclóricos en los apoyos constantes de lo popular, que vive la paradoja de lo antiguo y el impulso vital presente, que nada se le da de rigorismos académicos”. Y además afirmaba que el Quijote “se lamentaba de sus a priori caballerescos no intelectualizados”⁵⁵⁶ y que “la disonancia como mentira es una entidad lógica no sensorial...”. La disonancia se insertaba así en el discurso tonal como metáfora orteguiana:

Consonancia y disonancia son sillares con los que poder reedificar la práctica y teoría de la música [...]. La disonancia como significación patética y expresiva, como sobresalto dramático del proceso lírico, es fenómeno de orden armónico más que típicamente polifónico y contrapuntístico. Así lo sintió Monteverde [...] permitiéndose utilizar la séptima de dominante como entidad armónica, es decir, en dar a la disonancia sustantividad propia, musicalidad y no como el contrapunto o polifonía, se trata de paliarla [...]. En esto de no “sentir” Cervantes la disonancia como fenómeno posiblemente expresivo y en lo de ponderar la máxima perfección de la música en ser suave, adjetivo que siempre reitera, en lo de placidez aplacar todo temor e inquietud, me hace colegir que su estética musical anda más cerca de las orientaciones monódico-armónicas que polifónicas. [...] Los signos de arcaísmo y el impulso folclórico, típicos de la música española de aquel tiempo, incluso de la religiosa, se presentan en la obra de Cervantes [...]. Cervantes recurre en los entremeses y comedias, a la música popular monódica por naturaleza [...] ⁵⁵⁷.

Falla interpretó en *El Retablo* la figura del Quijote como la verdadera representación de la novela y así se vio en la crítica⁵⁵⁸, la obra sintetizaba esos valores -destacados por Ortega- en lo musical y teatral. Falla describía un Quijote *exacto, sencillo*, no basado en los grabados de Gustave Doré, sino antiromántico, centrado en los valores del propio Cervantes y contrapuesto al de Strauss⁵⁵⁹.

⁵⁵⁴ INMAN FOX, E.: *La invención de España, nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid: Cátedra, 1998, p. 142.

⁵⁵⁵ ARAQUISTAIN, Luis: “Qué es teatro, el caso de Luigi Pirandello”, *La Voz*, 26 de diciembre de 1923.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁵⁷ JUAN DEL BREZO: “Sugestiones para la caracterización de lo estético musical en Cervantes”, *Revista de ideas estéticas*, tomo 6, 1948, pp. 83-97 (número dedicado a Cervantes.)

⁵⁵⁸ “Ahora bien, por lo que se refiere a mis tradicionales convicciones, quiero decirle que solamente amo en la tradición aquello que tiene un valor esencial y eterno. No es, por consiguiente, el siglo de Cervantes lo que exalta mi sentimientos, sino lo que su obra significa como representación del alma eterna de España”. Carta del 22 de diciembre de 1932. AMF

⁵⁵⁹ JIMENEZ, Luis: “La obra de Falla. Interpretación de Don Quijote en *El Retablo de Maese Pedro*”, *El Defensor de Granada*, 6 de febrero de 1927.

11.3. *El Retablo de Maese Pedro* y el *Concerto* de Falla, paradigmas de lo castellano

En 1923 Falla manifestaba a Jean-Aubry su interés por la tradición castellana a través del conocimiento profundo de Cervantes⁵⁶⁰: “La melodía popular andaluza está ausente de la música del *Retablo*. Es la música antigua, tanto noble como popular, de otras regiones de España -particularmente de Castilla- de la que he tratado de extraer la sustancia popular de mi obra”⁵⁶¹. En cierto modo Aubry interpretó esa evocación de Castilla de una manera grandilocuente que interesaba al discurso francés, trasladando la idea exótica de España a un nuevo ideal castellanista⁵⁶²: “todo en *El Retablo* es castellano, excepto un tema del final basado en una canción catalana”. Los principales críticos franceses que difundieron la idea de Neoclasicismo, afines a la *Revue Musicale*, fomentaron esa visión. Aloys-Mooser remarcaba que en *El Retablo* había desaparecido lo andaluz. Era la cara “neta, depurada” de Castilla, “una expresión seca”, que respondía al misticismo del alma española. El discurso de Mooser, como el de Aubry y otros críticos, estaba relacionado con el noventayochismo, interpretando el castellanismo como representación de España⁵⁶³. Pero a pesar de inferirse una influencia francesa en críticas posteriores, Salazar ya hablaba en 1921 se refería al carácter castellano de *El Retablo*, basado en el canto popular y en la música de los compositores “clásicos” castellanos⁵⁶⁴; así como en John B. Trend, que insistía en *The Times* en el exclusivo carácter castellano de la obra⁵⁶⁵, idea que se consolidó en la crítica española posterior⁵⁶⁶.

Mientras en estos años se conformaba la nueva Castilla a través del ultraísmo y el clasicismo en las letras, en la música se conformaba la idea de universalismo y nacionalismo esencialista a través de la noción de Castilla en *el Retablo*⁵⁶⁷ y *el Concerto*⁵⁶⁸. Con el estreno de *El Retablo*, en el mismo año, se publicaba *Hacia el ballet gallego* de Jesús Bal y Gay. En la obra se mantenía esa perspectiva de una Castilla identificada con lo

⁵⁶⁰ JEAN-AUBRY, G.: “De Falla talks of his new work based on a Don Quixote theme”, *Christian Science Monitor*, 1 de septiembre de 1923, p. 17.

⁵⁶¹ Carta de Manuel de Falla a André Schaeffner, Granada, 6 de enero de 1924, (AMF).

⁵⁶² JEAN-AUBRY, G.: “El Retablo de Manuel de Falla”, *The Chesterian*, núm. 34, vol. 5, octubre de 1923.

⁵⁶³ ALOYS-MOOSER, R.: “Manuel de Falla. *Retablo de Maese Pedro*, pour orchestre de chambre” (Genève, 15 de février 1931), en: *Regards sur la musique contemporaine (1921-1946)*. Lausanne, Librairie F. Rouge & Cie, 1946, pp. 129-133.

⁵⁶⁴ SALAZAR, Adolfo: “Crónicas musicales, Manuel de Falla en Granada. *El Retablo de Maese Pedro*, otras obras nuevas de Falla”, *El Sol*, 25 de octubre de 1921.

⁵⁶⁵ TREND, J.B.: “A new opera by De Falla. Don Quixote and the puppets. Performance at Seville” *Times*, London, 3 de abril de 1923.

⁵⁶⁶ TORRES, Eduardo: “La última obra de Falla: *El Retablo de Maese Pedro*”, *Cultura Musical*, (Cádiz), 6 de abril de 1923.

⁵⁶⁷ “Falla no sólo ha trazado el ademán, sino que ha creado el marco estético musical de Castilla en el asombroso Retablo. Hacía mucha falta que en la música entrara un caballero músico andante y sin hacer caso de voces derribara, destruyera, echara a perder e hiciera añicos todas las ficciones sancionadas de la música a la que hay que limpiar de embusteros retablos.” MORAGAS, Rafael: “El Retablo”, *La Noche*, 10 de febrero de 1925.

⁵⁶⁸ X: “Manuel de Falla. Significación nacional de su obra”, *El Defensor de Granada*, 5 de febrero de 1927.

suro, lo áspero y lo luminoso⁵⁶⁹. Por otra parte los principales críticos franceses que difundieron la idea de neoclasicismo, afines a la *Revue Musicale*, fomentaron esa visión. Aloys-Mooser remarcaba que en *El Retablo* había desaparecido lo andaluz. Era la cara “neta, depurada” de Castilla, “una expresión seca”, que respondía al misticismo del alma española. El discurso de Mooser como de otros críticos dependía aún de su conocimiento de criterios de autores conocidos del noventay ocho y al deseo de interpretar ese castellanismo como representación de España al igual que Aubry⁵⁷⁰. *El Retablo* y el *Concerto* fueron pues asociados con una restauración que otorgaba un carácter de trascendencia universal y espiritual a la música española, al destacar esa idea, lo cual tenía que ver por otra parte con la efectiva reuperación de los cancioneros castellanos en estos años y la posibilidad de la utilización de las fuentes con nuevos criterios⁵⁷¹.

Las críticas sobre el *Concerto* en los años treinta corroboraron esta perspectiva. En una de las críticas madrileñas se hablaba de “sustancialismo castellano” vinculado a la recuperación de lo arcaico, “con la significación de universalismo que a lo castellano correspondía en el siglo XVI”: Así en esta obra hecha, “*ex visceribus* de la música castellana, pervive la inspiración lozana y el donaire de nuestros vihuelistas y se evoca el recuerdo del ciego Salinas”⁵⁷².

Muchas obras de los compositores del Grupo de los Ocho asociadas al Neoclasicismo se leyeron como interpretación de esa visión de Castilla, especialmente la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter. La recuperación de la canción popular castellana en el caso de la *Sonatina* se interpretaba en la misma línea de la asociación del universalismo y el clasicismo con la exaltación de los valores castellanos que se había remarcado en el *Concerto*⁵⁷³. Esa noción de lo castellano también se relacionaba con la recuperación de Scarlatti y Soler como puntos de partida para los nuevos compositores. Bal y Gay comentaba así las *Sonatas para piano* de Rodolfo Halffter:

⁵⁶⁹ Bal y Gay comparaba el folclore y el paisaje rusos con Galicia, señalando como rasgos característicos un espíritu helénico luminoso y alegre que por otra parte la diferenciaba del misticismo y el recogimiento ruso y castellano. BAL Y GAY, *Hacia el ballet gallego...*, pp. 24-30.

⁵⁷⁰ ALOYS-MOOSER, R.: “Manuel de Falla. Retablo de Maese Pedro, pour orchestre de chambre” (Genève, 15 de février 1931), en: *Regards sur la musique contemporaine (1921-1946)*. Collection Musiciens et ses oeuvres. Librairie F. Rouge & Cie, Lausanne, 1946, pp. 129-133.

⁵⁷¹ SALAZAR, Adolfo: “El *Concerto* de Manuel de Falla, idioma y estilo, clasicismo y modernidad”, *El Sol*, 30 de noviembre de 1927. Y *La música contemporánea en España*, “Nacionalismo y regionalismo. Los compositores, los organismos, los intérpretes”, p. 274: “En el admirable Cancionero de Olmeda, el punto más alto de nuestros estudios folclóricos, y en el muy bello de Ledesma, duermen futuros compositores que nacerán cuando ese folclore tan intenso y nutrido de savia nacional, uno de los más antiguos en esencias puramente españolas, sea iluminado por los nuevos criterios respecto a al manera de sentir y de tratar el canto popular, de la que el Retablo y el Concerto, obras en la que la música natural castellana ejerce una influencia notoria, son el primer ejemplo”.

⁵⁷² “La música y los músicos”, *Ahora*, 24 junio de 1934. Concierto en la Residencia de Estudiantes. Se toca el *Concerto*. Interpretado por Rosita García Ascot, y dirección por Pittaluga. El *Octeto* de Strawinsky y la *Sinfonía de cámara* de Arnold Schoenberg.

⁵⁷³ La utilización de los criterios clavecinísticos del *Concerto*, utilizando elementos compositivos neoscarlattianos, está presente en la obra. La *danza de la Pastora*, se basaba en la canción popular *Me casó mi madre* (el llamado Romance de la Malcasada del Cancionero de Burgos de Federico Olmeda). RODRÍGUEZ MARÍN, F: *Cantos populares españoles. Cancionero de Olmeda*, Sevilla, Fundación Machado, 2005, pp. 106-107.

Cuando sonaba el clave del Padre Soler, Castilla penetraba en los salones [...]. A esa música de acento castellano va a anudarse la de algunos músicos españoles. Entre ellos está Rodolfo Halffter. [...] Véanse estas dos sonatas. En ellas una graciosa concisión de forma nos garantiza la honradez de su autor [...]. Hay un insobornable acento popular⁵⁷⁴.

En las críticas de los años cuarenta subsistía la imagen de una Castilla austera, seca, rectilínea. El Neoclasicismo se convirtió en estética predilecta⁵⁷⁵ y la idea de Castilla cubrió las expectativas del nacionalismo de ideología reaccionaria⁵⁷⁶, que volvió a poner el acento en los elementos de “un nacionalismo neoclásico y castizo”⁵⁷⁷, cuya lectura es clara en algunas de las referencias a obras de Ernesto Halffter o Joaquín Rodrigo. La mayoría de las críticas de esta índole se ubicaban en periódicos asociados al ideario del régimen franquista. En 1942, en el *Diario Musical de Cádiz*, se comentaba esa relación de Castilla con la *Sonatina* bajo la cuestión estética de los retornos y la búsqueda de fuentes en la tradición española, viendo en ella un sentido de primitivismo y esencialidad dotado de un componente religioso:

Él quiere volver al equilibrio clásico de forma, sin embargo esta forma fina, casi dieciochesca, contiene un afán moderno capaz de encender el ánimo al más decidido admirador de Strawinsky [...]. Halffter se asemeja, según ha dicho un autor, a los artistas del Renacimiento que descubrían, casi sin darse cuenta, un mundo de perfecciones pretéritas bajo el suelo mismo en que pisaban con un paso gentil y elástico [...]. Él sabe utilizar como nadie el reflejo dieciochesco [...]. La vena española de Halffter tiene motivos antiguos, reclinados en un ambiente litúrgico. La armonía se aclara. La línea se hace transparente y se desarrolla sobre un matiz plano, que surge del conjunto instrumental [...]. Ellas [estas obras de Halffter] tienen la expresión nativa española de algo casi perdido, más perdurante en el ambiente todavía, como esas tablas de altar del siglo XV [...]. La música española de Halffter quiere entroncarse con una edad muy característica y en todos sus temas se tiende a una serenidad armónica dulce y dura como en los cantos conventuales⁵⁷⁸.

Pocos años después, en el número de la revista *Música* de 1945, dedicado a Ernesto Halffter, pervivían los mismos criterios de descripción de su obra, recuperándose aspectos estéticos de los años veinte, especialmente en la comparación recurrente con Ingres, Picasso, Strawinsky y con el poeta clasicista por excelencia en los veinte: Juan Ramón Jiménez:

Ernesto Halffter ha enraizado en la gracia dinámica y patética de Manuel de Falla una *adustez castellana* que ha sabido por el ritmo, convertirse en el más garboso de los bríos. La virtud de su música consiste para nosotros, en la transparencia, la eficacia, la claridad de su dicción [...]. Este hijo mayor de Falla, cuya música, siempre adulta, tiene la frescura de lo naciente y el aplomo de lo conseguido, filtra por el árbol antiguo de la música española, como pocos, la agudeza lozana de una inspiración asistida por la más alta inteligencia. [...] La música de Ernesto Halffter, enraizada, según todos, en Falla, en Ravel y en Strawinsky, trae al mundo musical hispano,

⁵⁷⁴ BAL Y GAY, Jesús: “Sonatas para piano de Rodolfo Halffter”, *El Pueblo Gallego*, 31 de julio de 1930.

⁵⁷⁵ “El nuevo régimen, el franquismo, tomó el clasicismo como una simbología de la nueva cultura, una nueva forma del pensamiento español. Esta situación duró hasta el comienzo de los años setenta”. HALFFTER, Cristóbal: *Op. cit.*

⁵⁷⁶ MARCO, Tomás: “La tendencia neoclasicista en la música de esta etapa”, *Cuadernos de Música*, núm. 1, 1982, pp. 51-58.

⁵⁷⁷ HALFFTER, Cristóbal: “Ausencia y presencia de Rodolfo Halffter en la música española”, Número dedicado a Rodolfo Halffter en *Heterofonía, Revista Musical trimestral*, núm. 2, vol. 15, México, 1982.

⁵⁷⁸ GABRIELA CORCHERA, M.: “Alegría musical de Halffter”, *Diario de Cádiz*, 10 de diciembre de 1942.

principalmente, esa limpieza de dicción, esa eficacia garbosa que nosotros encontramos para entendernos, en Ingres y en los Picasso. Su “sonatina”, como sus “danzas”, remansan un hondo sentimiento en los afilados caminos de su precioso dibujo, y la arquitectura musical de Halffter, esbelta, elegante, recortada, consigue la eficacia penetrante y única que los señaló entre los músicos importantes, siendo Halffter muy joven, por su particular precisión. En la obra de nuestro joven maestro no sobran palabras. Nosotros diríamos que Ernesto Halffter, en eso, es como en poesía, el mejor Juan Ramón. Lo exacto se hace luminoso, no tan apasionado⁵⁷⁹.

11.4. Religiosidad y espiritualidad de Castilla

Castilla se asoció al neoclasicismo también mediante la relación entre catolicismo y clasicismo que se produjo en Francia a través de críticos hispanistas como Henri Collet. Su influencia en Falla, al que envía su obra *Le mysticisme musical espagnol au XVI siècle*, y que lleva al compositor a buscar esa austeridad mística en los grandes polifonistas españoles como Victoria y Cabezón, conlleva la idea sobre la purificación de Castilla y la construcción de la identidad española⁵⁸⁰ insertas en la perspectiva predominante en la crítica musical francesa a partir del centralismo francés de la Schola Cantorum⁵⁸¹, según su idea de *raza*.

Ya hemos tratado anteriormente la influencia de Jacques Maritain sobre el pensamiento de Falla, relacionado con Azorín en su sentido religioso. La visión de Maritain, que ensalzaba a figuras como El Greco, Cabezón o Victoria como representativas del espíritu castellano austero, místico y religioso, fue asumida por Falla, especialmente en *El Retablo*, como ha señalado Michael Christoforidis⁵⁸².

Hay además un rasgo de espiritualidad y religiosidad transmitido por Strawinsky y que subyace en la concepción del folclore de Falla, al comparar España y Rusia. Ya hemos apuntado algunos rasgos sobre ello. Falla destacaba la similitud entre las estepas rusas y la meseta castellana, expresión ambas de folclore, austeridad religiosa, etc⁵⁸³.

En los años veinte la visión espiritual y ascética de Castilla se perfilaba en las corrientes ultraísta y clasicista de los principales poetas y escritores, conformándose una imagen plasticista, escorzada y clásica que disenta en cierto sentido del espíritu del

⁵⁷⁹ “Ernesto Halffter”, *Música*, núm. 14, año 2, Madrid, 1 de julio de 1945, p. 1.

⁵⁸⁰ COLLET, Henri: *Le mysticisme musical espagnol au XVIe siècle*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1913, pp. 380-381. También es esencial la influencia de Barrés sobre Collet, especialmente por su obra *Greco ou le Secret de Tolède* (1911), que identifica Castilla con el pintor y con la espiritualidad de la polifonía religiosa del XVI.

⁵⁸¹ FULCHER, Jane F.: *French cultural politics & music, from the Dreyfuss Affair to the first World war*, New York, Oxford University Press, 1999.

⁵⁸² FALLA, Manuel de: “Rusia en España”, notas no publicadas del AMF, Granada, citado en CHRISTOFORIDIS: “A composer’s annotations to his personal library: an introduction to the Manuel de Falla collection”, *Context, journal of music research*, núm. 22 (spring 2001), pp. 61-69. La reconciliación entre modernidad y catolicismo había sido presentada por Maritain en su obra de 1919, *Art et Scholastique*, que leyeron Falla y Strawinsky. La religiosidad de Falla está patente en su gran colección de poesía religiosa, y artículos y textos relacionados con el catolicismo.

⁵⁸³ CHRISTOFORIDIS: “Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla en el Cante Jondo (Canto primitivo andaluz)” Archivo Manuel de Falla, Granada, 1997, p. 13.

98⁵⁸⁴. Es la perspectiva que presentaba Bergamín ya en 1921, influido por el conservadurismo de Maurice Barrés⁵⁸⁵:

Creía descubrir Barrés, asomándose a los balcones de la Plaza de la Armería –abiertos sobre la matizada coloración que recorta la línea azulada de la sierra- los secretos de toda la pintura española; sintiéndose, al mismo tiempo, conmovido por tan depurada belleza. Todo lo necesario, pero nada más que lo necesario –según fórmula del francés- parece cumplirse en este paisaje madrileño de una pura belleza estricta; belleza que se define y se estructura en todo, precisándose, como penetrada de cielo [...] hasta realizarse, con elegancia fina y justa, en un equilibrio perfecto. Hoy Picasso ha sintetizado en una intensa visión simple, lo que llamaríamos las tres categorías de españolismo: Castilla, Cataluña y Andalucía. Pero Madrid no solo centraliza, sino que exige un esteticismo exclusivo⁵⁸⁶.

Esta configuración de lo castellano a través del cubismo y del clasicismo culminó al final de la década con figuras como la de Ernesto Giménez Caballero, que expresaba su visión de Castilla describiendo los pueblos castellanos como “corpúsculos sintéticos” y manifestando su diferencia con la visión noventayochista, la Castilla “retrógrada y seca”. Giménez Caballero agradecía esa evolución a Ortega y Gasset. Con todo, su descripción de Castilla no dejaba de manifestar los clichés sobre lo austero y lo religioso que se habían configurado en años anteriores desde otras perspectivas. Pero era una visión clásica, intelectual y vanguardista:

Mañanas apolíneas de sol y de aire imperial, con la sensualidad exquisita de la masa nerviosa desnuda, violeta [...]. Volúmenes protuberantes de los montes y ramificaciones eferentes de las calzadas. No hay en ella vísceras opulentas ni apetitosas, que distraigan a la meditación [...]. El páramo castellano- calvicie de pensador- deja reverberar sus sesos a la luz cenital del cosmos. Cerebro de la península. Masa capital de una geografía [...]. Una cabal y refinada organización central de nervios distribuidores de voluntad y de energía [...]. Castilla- la novísima no necesitará más que nervios conductores, caminos de velocidad, coches en directa, relaciones musculares [...]. La nueva poesía que suscita Castilla es toda intelectual. De belleza fría y superna. Para creer de nuevo en Castilla hay que, previamente, tener fe en la verdad del intelecto desnudo. Hay que amar el paisaje encefálico de materia gris⁵⁸⁷.

En las mismas fechas, las voces más conservadoras de Cataluña, retomando valores noucentistas, asociaban valores religiosos a los estéticos de equilibrio, belleza y pureza⁵⁸⁸. Esa valoración coincidía con todo un movimiento de recuperación del gregoriano fomentado fundamentalmente desde la *Revista Musical Catalana* y el Orfeo Català de Luis Millet, desde los postulados de la *Renaixença*⁵⁸⁹. Los valores que sostenían estos argumentos relacionaban equilibrio, belleza pura y moral religiosa con Mozart, Haydn y Bach. Hay que matizar, no obstante, que no se rechazaba el

⁵⁸⁴ CARAFFA, Brandán: “Voces de castilla”, *Proa*, Buenos Aires, septiembre de 1924, p. 39.

⁵⁸⁵ Al contrario que intelectuales de izquierdas como Azaña, que aceptaban la renovación estética de Barrés pero no su “nacionalismo determinista”, considerado asociado al Romanticismo. AZAÑA, Manuel: “Maurice Barrés y el nacionalismo determinista”, *España*, núm. 400, pp. 3-5.

⁵⁸⁶ BERGAMÍN, José: “El Santoral para escépticos. Milagro de San Isidro”, *Índice*, núm. 1, 1921, pp. 28-29.

⁵⁸⁷ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: “Paisaje en materia gris”, Madrid, Julepe de Menta, 1929, pp. 59-65.

⁵⁸⁸ GIBERT, Vincent M^a: “Vida musical. por la pureza del sentido melódico”, *La Vanguardia*, 8 de febrero de 1925.

⁵⁸⁹ MILLET, Luis: “La poesía i la música”, *Revista Musical Catalana*, núm. 236, agosto de 1923, pp. 214-217.

Romanticismo, en comparación con las corrientes renovadoras que imperaban en Madrid⁵⁹⁰.

Por tanto, diferente era el rasgo austero y religioso que tuvo su repercusión a través de la importancia del castellanismo que hemos explicado, y que fue puesto de relieve por aquellas tendencias críticas más conservadoras, especialmente a partir de la repercusión del *Retablo* y el *Concerto* de Falla al final de los años veinte. La visión religiosa del *Concerto* fue especialmente promocionada por Wanda Landowska, quien señalaba los valores de pureza y austeridad a través de la imagen de Castilla⁵⁹¹.

La idea del catolicismo en la música fue expuesta en *La Gaceta Literaria* por d'Ors, Giménez Caballero y Subirá. Eugenio d'Ors afirmaba: “La filosofía del Clasicismo está todavía por hacer, me inclino cada día más a pensar clasicismo y catolicismo como términos equivalentes”. José Subirá identificaba el catolicismo en la música española con los valores de universalidad, clasicismo y retornos que se habían propugnado desde las plumas menos tradicionales años antes. Lo religioso estaba lógicamente en los grandes polifonistas españoles del siglo XVI (Victoria, Morales, Guerrero, Salinas, Cabezón...), quienes habían sido reivindicados por Pedrell por una necesidad de catolicismo en el siglo XX⁵⁹².

En la prensa francesa se comparaba la obra de Falla con la de Cervantes y Santa Teresa de Jesús, uniendo lo religioso y lo popular⁵⁹³. En 1930, el crítico francés Roland-Manuel explicaba ese misticismo (aludiendo a Collet) en la obra de Falla, vía espiritual de la tradición española conciliada con el lenguaje moderno en el *Concerto*:

Manuel de Falla se ha elevado a la maestría a través de un sendero que se acerca a un “camino de perfección” de los místicos castellanos. Su poética respira el mismo realismo intelectual, la misma alegría espiritual y la misma resistencia a las solicitudes del siglo, y el mismo gusto de una acción que se aleja de la contemplación como el fruto maduro de un árbol. No ofrece, bajo un plan estético, una imagen conmovedora de la instalación dentro de la Unidad. El *Concerto* evoca

⁵⁹⁰ “Yo considero que el romanticismo tiene una fuerte legitimación cristiana [...]. El romanticismo del siglo pasado es condenable en ciertos aspectos, en el sentido espiritualista y restaurador es loable, condenable en el individualista. [...] Para llegar a la más alta categoría del arte musical debemos ir a las formas de polifonía clásica, cristina, católica, del siglo XVI”: MILLET: “Trascendencia de la moral en l'art”, *Revista Musical Catalana*, núm. 294, año 25, junio de 1928, pp. 189-204.

⁵⁹¹ Carta a Lawrence Gilman, diciembre de 1926, citada en CHRISTOFORIDIS, *Op. cit.*, p. 192.

⁵⁹² Con todo las ideas noucentistas se ponen en confrontación con el castellanismo propugnado por los franceses, desde Barrés a Collet, en la medida en que éstos rechazaron lo mediterráneo en pro de un centralismo francés. El artículo de D'Ors expresa que la única vía “anti-oscurantismo”, lo cual lleva implícita toda la concentración de actitud antiromántica vista en los diferentes autores. Cubre la ideología del estructuralismo –intelectualismo–, explicando cubismo como catolicismo y catolicismo como clasicismo. D'ORS, Eugenio: “Catolicismo y clasicismo”, *La Gaceta Literaria*, núm. 36, 15 de julio de 1928. Y SUBIRA, José: “El catolicismo en la música española”, *La Gaceta Literaria*, núm. 31, vol. 2, abril de 1928, p. 5.

⁵⁹³ Algo que había resaltado Strawinsky en *La Ven de Catalunya*, en una entrevista en la que destacaba la religiosidad de Juan de la Cruz y Santa Teresa, refiriéndose a las teorías de Maritain. ROGER: “Igor Strawinsky”... Y : VUILLERMOZ, Émile: “Manuel de Falla”, *Musique*, nos. 11-12, 15 de septiembre de 1928, pp. 488-490 : “Il y a là-delans un melange savoureux de liturgie et de plein air. Et l'on songe, par instant, a ces processions hallucinantes ou l'âme mystique et pittoresque de la vieille Espagne exteriorise sa foi d'une façon si troublante. Tout est ici brûlante ardeur, raucité, rusticité et verdure. Cette musique est très près de la terre sèche et dévorée de soleil qui l'enfante”.

una España completamente espiritual. No traza una armonía de yuxtaposición, pero abstrae y condensa los elementos de su inspiración por una tradición lejana⁵⁹⁴.

Esta visión perviviría en los años siguientes en las principales publicaciones musicales francesas, manteniéndose la identificación de lo simple con lo austero y lo religioso, bajo la concepción de una Castilla quijotesca⁵⁹⁵.

Al igual que en el clasicismo, podemos ver dos vertientes de lo religioso asociado a los valores neoclásicos, una progresista y otra más tradicional, representada por d'Ors. A partir de los años treinta algunos críticos señalaban el *Concerto* de Falla como obra católica por sus valores clásicos, así como la *Sinfonía de los Salmos* de Strawinsky⁵⁹⁶. La revista *Cruz y Raya* pondría de manifiesto en los años treinta una realidad: la división entre tradicionales y progresistas, entre una visión de la austeridad y religiosidad de Castilla como vía de renovación o de anquilosamiento. La prueba es la polémica entre Falla y Bergamín. *Cruz y Raya* fue fundada en 1933 por Bergamín y católicos intelectuales que defendían lo religioso frente al gobierno republicano, tuvo la colaboración activa de Falla como fundador⁵⁹⁷ y en el desarrollo de dicha publicación⁵⁹⁸, hasta que renunció a la identificación con un nacionalismo y una politización que según él en absoluto respondía a la idea inicial de catolicismo progresista propugnada por Maritain.

Mientras que Salazar y otros críticos afines habían destacado lo austero, lo místico y lo religioso a través de los *retornos* como elemento de progreso y de utilización de las fuentes polifónicas y antiguas españolas -vía a su entender de un nacionalismo progresista, esencialista y universalista-, las voces más conservadoras propugnaban los valores exclusivos de lo castellano como alusión a la religiosidad del XVI⁵⁹⁹.

En 1936 el propio Strawinsky señalaba la obra de Falla como ejemplo de religiosidad, especialmente el *Concerto*⁶⁰⁰. El compositor ruso se alejaba del discurso de las vanguardias aduciendo que el culto a lo objetivo –el objeto como creación inamovible y divina- impedía el subjetivismo de tendencias como el surrealismo. Se rescataba de nuevo la doctrina de Maritain desde una perspectiva tradicional, como

⁵⁹⁴ ROLAND-MANUEL, A.: *Manuel de Falla*, Paris, *Cahiers d'Art*, 1930.

⁵⁹⁵ POMMES, Mathilde: "A Grenade, avec Manuel de Falla", *La Revue Musicale*, abril de 1934. La autora relaciona la música de Falla con *El Cementerio Marino* de Paul Valéry por su pureza.

⁵⁹⁶ "Sinfonía de los Salmos", *La Vanguardia*, 17 de noviembre de 1933, y *La Veu de Catalunya*, 18 de noviembre de 1933.

⁵⁹⁷ Carta de marzo de 1932 en: DIEGO, Gerardo: *Correspondencia Gerardo Diego-Manuel de Falla*, Notas de Federico Sopena Ibáñez, Fundación Marcelino Botín, 1988, pp. 174-75.

⁵⁹⁸ ABELLÁN, José Luis: "Manuel de Falla, hombre intergeneracional", *Ecos de la generación del 98 en la del 27...*, pp. 17-21. Y DENNIS, Nigel: *El Epistolario (1924-1935) José Bergamín – Manuel de Falla*. Valencia, Pre-textos, 1995.

⁵⁹⁹ Otras publicaciones destacaban los valores religiosos del Barroco desde el análisis de la música y la poesía: *El Acabose* (1933) y *El Aviso* (1934) muestran la alusión a los principios de continuidad y renovación, y reúnen textos del Siglo de Oro (Vadivieso, Quevedo, Lope de Vega) y poemas de algunos escritores contemporáneos: Salinas, Jorge Guillén, José María Quiroga Plá, etc.

⁶⁰⁰ LUIS DE GÓNGORA: "Strawinsky y el surrealismo", *La Noche*, 12 de marzo de 1936. Entrevista en la que Strawinsky manifestaba su rechazo al comunismo y al surrealismo y su identificación con los ideales de la derecha católica. A pesar de ello Strawinsky concluía diciendo que tenía un gran interés en los nuevos compositores españoles, jóvenes, incluyendo a miembros del Grupo de los Ocho, implicados en el frente popular republicano.

ocurriría en publicaciones españolas de los años cuarenta, exaltando *Retablo* y el *Concerto* de Falla como representación del catolicismo⁶⁰¹.

Incluso en los años cuarenta en México trascendió esta visión. Precisamente con motivo del Cuarto Centenario del nacimiento de Cervantes se presentaba el Quijote como figura católica, rescatando las perspectivas de Unamuno y de Ortega bajo esta concepción, y por ese mismo motivo, clásica:

La fusión de lo humano con lo divino, de la fe con la realeza, de la eternidad de la vida. Es la mejor visión española del más limpio clasicismo. Y el monumento más sobrio levantado por la fe a la catolicidad [...]. Unamuno y Ortega aíslan a Don Quijote del concepto de su obra, extraen esa potente catolicidad y nos dice el primero que es un Cristo español y el segundo un cristo gótico lleno de maceraciones modernas⁶⁰².

En conclusión podemos afirmar que el auge de lo castellano en el pensamiento español confirmaba una visión unívoca de España a través de lo castellano austero y espiritual en los retornos musicales, una visión que se construía recíprocamente con Francia. Paradójicamente esa visión materializada en la obra de Falla –una lectura concreta y determinada sobre su obra que justificara esos ideales– trascendió a Cataluña, donde no se puede hablar de un castellanismo de índole ideológica y filosófica.

12. Una estética “monumentalista”

En su estudio sobre *Atlántida* de Falla, Andrew Budwig⁶⁰³ señala la existencia de una estética *monumentalista* a finales de los años veinte y primeros treinta, en las obras musicales compuestas después de la Primera Guerra Mundial que, al igual que el teatro y la arquitectura, testimoniaron la necesidad de la creación “magnífica”, dirigida al público, social, didáctica, obras que en muchos casos se han tomado como representación de ideologías totalitarias⁶⁰⁴. Desde nuestro punto de vista ese monumentalismo se había preparado en el pensamiento desde la segunda mitad de los años veinte a través de la incipiente visión democrática y social, rehumanizadora, del arte.

Esta estética está relacionada con la necesidad de exaltación de la tradición y de la historia desde un enfoque clasicista, manifestada en la recuperación de un pasado artístico y musical “glorioso” que tuvo también su repercusión en la temática y el estilo. Entre 1927 y 1930 Daniel Vázquez Díaz pintó los frescos de Moguer, en los que impera un cubismo académico monumentalista inspirado en Zurbarán, tan presente en las críticas musicales sobre Falla.

⁶⁰¹ “El canto y el santo: Manuel de Falla, maestro en la música y en la fe”, *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, núm. 60, 1947.

⁶⁰² ZUBIETA, Manuel: “El Quijote y los quijotes”. Conferencia en el Casino Español, México, Editorial Patria, 28 de agosto de 1947.

⁶⁰³ BUDWIG, Andrew: *Manuel de Falla's Atlantida: an historical and analytical study*, PhD., The University of Chicago, 1984.

⁶⁰⁴ Budwig matiza que este monumentalismo no tenía por qué ser fascista. (pone como ejemplo a Weill, Brecht). *Ibidem*, pp. 320-330.



Vázquez Díaz, *Poema del descubrimiento*. Izda: "Los heroicos hijos de Moguer" Derecha: "Las naves", Frescos La Rábida. 1930. BENITO, Ángel: *Vázquez Díaz, vida y pintura*, Col. Arte de España 1. Dirección Gral de Bellas Artes Mº de Educación y Ciencia, 1971, pp. 377-378.

Calvo Serraller señala por otro lado una “intemperstividad” que acompaña desde sus orígenes al arte español y que se convierte definitivamente en desmesura. Una desmesura que no sólo se manifiesta mediante productos artísticos expresionistas, sino también mediante otros que están basados en una concepción rigurosa y helada, una “frialidad ardiente”⁶⁰⁵.

En su sentido aperturista de transmisión de un mensaje, dicha estética tendría que ver también con una de las derivaciones del nacionalismo universalista. En la música, si en un principio el Neoclasicismo había buscado el estilo de cámara, la reducción y la simplicidad, el final de los años veinte, con la reflexión sobre la vanguardia y sobre la necesidad de un arte social, traería una estética en la que lo monumental transmitía un *orden* universal. El coro se convirtió en el principal componente de las obras, y la recuperación de música antigua, especialmente la polifonía de los siglos XVI a XVIII, la música religiosa medieval y los temas mitológicos, era la sustancia básica de lo que Budwig denomina monumentalismo. El coro grandioso venía a constituir un paso más en la impersonalidad que el nuevo teatro, el teatro de los años veinte y las vanguardias habían impuesto. Se rompía la comunicación directa con el espectador, comunicación sentimental⁶⁰⁶. En la *Historia del Soldado* o *El Retablo de Maese Pedro* se dieron las primeras pautas con la restricción de movimientos, el dramatismo, la superposición de diferentes planos –musicales y escénicos, como en el cubismo- en la línea del mimo y la marioneta. Y en la música con la idea de las líneas y bloques sonoros. El coro sustituye al narrador, intermediario y separador de planos. Y se afirma la búsqueda de modelos clásicos en el amplio sentido de la palabra, modelos eternos, fijos, con un *estilo*, con una adecuación entre sociedad y estética que permitiera un acercamiento universal a través de alusiones a la época griega, el teatro medieval, la música polifónica antigua, la liturgia católica. Aspectos anticipados en el neoclasicismo en cuanto a la relación arte-público, y que tenían entre 1927 y 1937 esta resolución: Se crean oratorios, óperas, cantatas y otros géneros afines con temas históricos, pero de trasfondo social, moral. Budwig distingue, dentro de este tipo de óperas monumentales, entre populares -Weill-, dodecafónicas -Schoenberg- y diatónicas -*Atlántida* de Falla o *Oedipus Rex* de Strawinsky-. La utilización de muy diversas fuentes histórico-musicales en estos últimos

⁶⁰⁵ CALVO SERRALLER, Francisco: “Arte y política de la desmesura”, en: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 30-31.

⁶⁰⁶ KRENEK, Ernst: “Opera between the wars”, *Modern Music*, enero de 1943, pp. 102-111.

autores es el medio de “neutralizar” la música y establecer universales. *Oedipus Rex*⁶⁰⁷ sería muy influyente en la ópera posterior a la Primera Guerra Mundial. Verdi había sido un modelo estético, su máxima de volver a lo antiguo se había anticipado a la discusión sobre Neoclasicismo y retornos.

Hay que tener en cuenta también la repercusión de la *Sinfonía de los Salmos* en España y la adecuación del sentido religioso a estos ideales estéticos relacionados con el monumentalismo. Falla escuchó *Oedipus Rex* en París, y probablemente leyera alguna de las críticas sobre la obra, como lo pudieron hacer los críticos españoles más influyentes. Boris de Schloezer hablaba de un sentido pleno de la forma en Strawinsky que ahora establecía su modelo en el oratorio⁶⁰⁸.

Michael Christoforidis ha estudiado en profundidad las óperas de Falla y sus influencias⁶⁰⁹. El rechazo de los procedimientos wagnerianos e italianos no implicaba la ausencia de un sentido “expresivo o evocador en la ópera”. Pero ese sentido lo tendría el coro, que servía de fondo y tomaba parte en la acción, como explica el propio Falla en su correspondencia con Zuloaga⁶¹⁰. Según su concepto de música natural, el coro utilizaría música basada en el pueblo, en la raza⁶¹¹. Este punto diferenciaría *Atlántida* de *Oedipus*. Ambas son similares en esa concepción monumentalista, pero la visión neoclasicista es diferente. El coro es esencial en las dos, los modelos son Verdi y Haendel. Budwig diferencia varios estilos contrapuntísticos en la obra según el significado de las fuentes históricas y del texto de Verdaguer. *Atlántida* es la culminación del universalismo falliano⁶¹², a través de la recuperación de la tradición del pueblo español por medio de un ensalzamiento de lo castellano que también estaba en el poema original de Verdaguer⁶¹³.

Louis Jambou considera que *Atlántida* culminaba un proceso de investigación de Falla sobre la polifonía del XVI, especialmente Tomás Luis de Victoria⁶¹⁴. Y culminaba también una visión religiosa y espiritual de la música y la historia españolas⁶¹⁵. Le influía también su interés por los autos sacramentales, recuperados en los años veinte desde las nuevas concepciones teatrales, y el interés general por la ópera (*La Gloria de Don Ramiro*, basada en romances medievales).

⁶⁰⁷ Tributo a Bach, Rameau, Haendel, Mozart, Beethoven, Mussorgsky y Verdi.

⁶⁰⁸ SCHLOEZER, Boris de: “L’Oedipus Rex de Strawinsky”, *Revue Pleyel*, junio de 1927, concepto discutido por Roger Sessions en *Modern Music* en 1926.

⁶⁰⁹ CHRISTOFORIDIS: “Hacia los nuevos conceptos de ópera en los proyectos de Manuel de Falla (1911-1923)”, *La ópera en España y en Hispanoamérica*, Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente eds., Madrid, ICCMU, 2001, capítulo 32, pp. 363-371.

⁶¹⁰ *Ibidem*, p. 366.

⁶¹¹ Carta reproducida en CHASE, Gilbert: “Manuel de Falla y la Gloria de don Ramiro”, *Artes Hispánicas*, núm. 2, 1967, pp. 22-24.

⁶¹² Carta a Darius Milhaud de 8 de febrero de 1930, citada en BUDWIG, Andrew: *Op. cit.*, p. 246.

⁶¹³ También Verdaguer utiliza baladas tempranas castellanas. Desde los romances medievales a la lírica de Lorca, el peso de la poesía castellana estaba contenido en versos octosílabos con alternancia de ritmo asonante o consonante.

⁶¹⁴ JAMBOU, Louis: “Strawinsky y Falla: influencias y paralelismos. Parámetros para un estudio”, *Relaciones musicales entre España y Rusia*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 1999, pp. 101-116.

⁶¹⁵ Falla, en carta a José María Sert de 10 de noviembre de 1928, manifestaba la intención de inspirarse en catedrales y en sus vidrieras transparentes, “en distintos planos”, para *Atlántida*. La intención religiosa de la obra está clara en cartas que envía también a Lorca y otros en los años 1928 y 1929. BUDWIG: *Op. cit.*, p. 445.

Oedipus Rex no tuvo apenas influencia en España, al menos en este sentido, se habló de rigidez, “fatalismo”⁶¹⁶ y se comparó con la *Sinfonía de los Salmos*, cuya buena recepción vino a culminar la necesidad de una música hierática, grandiosa, monumentalista y religiosa⁶¹⁷, relacionada con los valores clásicos de pureza y objetividad⁶¹⁸.

Salas Viu veía rasgos de monumentalidad en *Oedipus Rex* y la *Sinfonía de los Salmos*, no sólo en el uso del latín “inmunizado contra toda trivialización”, sino en el rigor arquitectónico de la forma, el manejo de grandes masas orquestales de manera “firme” y la sobriedad beethoveniana que el propio Strawinsky destacara en *Crónicas de mi vida*, como ya hemos señalado⁶¹⁹. A pesar de todo, todo ello era más acusado en Falla por su representación de la España austera a través de un neoclasicismo propio, mientras que Strawinsky seguía constituyendo la máscara engañosa de los retornos⁶²⁰.

A través de los conciertos en España y acentuada por las siguientes visitas de Strawinsky, se observa la unión de sus nuevas obras, desde *Sinfonía de los Salmos* a *Perséphone*, con el repertorio de música religiosa y polifonía del Siglo de Oro español y medieval, lo que indica esa interpretación religiosa y monumentalista que Falla y Strawinsky habían asentado a través de *Atlántida* y *Oedipus Rex* y el interés por el repertorio cantado, especialmente cantatas y oratorios⁶²¹. Según las ideas explicadas, Salazar interpretó la intención estética de *Atlántida* de la siguiente manera, unión de clasicismo y romanticismo ausentes los clichés de las anteriores décadas:

Un gran misterio rodeó a Falla desde que estrenado el *Concerto* comenzó a saberse que estaba empeñado en la composición de una obra de grandes dimensiones. Una especie de cantata al modo romántico (como las de Schumann, por ejemplo), más que al clásico, aunque él buscara para su obra aquella cima de serena clasicidad que había alcanzado en sus dos obras finales. No reconocida inmediatamente, porque el lenguaje que *El Retablo de Maese Pedro* y el *Concerto* hablaban, era demasiado diferente de lo acostumbrado, aun en las zonas de mayor modernidad, y fue menester que pasaran varios años antes que se comprendiese lo que Falla había logrado en esas obras [...] ⁶²².

Y Jaime Pahissa explicó *Atlántida* como el último estadio de la idea de universalismo⁶²³.

⁶¹⁶ “Gran Teatre del Liceu. Edip Rey-Maria de Carmen-Euda d’Uriac”, *Revista Musical Catalana*, enero de 1934, pp. 6-7.

⁶¹⁷ *Revista Musical Catalana*, septiembre de 1933, p. 377. Se cita el estreno de la *Sinfonía de los Salmos* por la Associació Musica da Camera. También: *La Vanguardia*, 17 de noviembre de 1933, *La Veu de Catalunya*, 18 de noviembre de 1933.

⁶¹⁸ “Información musical. Strawinsky en Madrid”, *Ritmo*, núm. 75, 1 de diciembre de 1933, p. 12.

⁶¹⁹ SALAS VIU, Vicente: “Sonora, Beethoven y Strawinsky”, *Cruz y Raya*, núm. 39, junio de 1936, p. 54.

⁶²⁰ SALAZAR, Adolfo: “Manuel de Falla”, *La música contemporánea...*, pp. 183-86.

⁶²¹ Gustavo Pittaluga dirigió el *Concerto para dos pianos solos* y *Persephone* en 1936, cuando Strawinsky visitó España. En uno de esos conciertos las cantantes Concepción Badía y María Teresa Estremera, con el cembalista Joan Gibert Camins, interpretaron además la cantata de Alessandro Scarlatti *Venere e amore*. Se cantaron varias obras para coros, solista y gran orquesta de Tomás Luis de Victoria por el Orfeón Donostiarra. “Conciertos. Madrid. Música moderna en la Residencia de Estudiantes”, *Ritmo*, 1 de marzo de 1936, p. 11.

⁶²² SALAZAR, Adolfo: “La jornada musical de Manuel de Falla”, *Ibérica*, 15 de mayo de 1955, pp. 3-4.

⁶²³ PAHISSA, Jaime: *Vida y obra de Manuel de Falla*, nueva edición revisada y ampliada, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1956, p. 143.

13. Vínculos literarios y artísticos de los retornos

Se abordan en este punto referencias a los retornos artísticos y literarios que tuvieron especial relevancia para el pensamiento musical, revelándose en muchos de los textos y en la crítica como ejemplos de aspectos estéticos comunes a literatura, plástica y música. Dentro de ello hemos de dedicar especial atención a los casos de Góngora, el Greco y Goya pues en las reflexiones sobre su arte, muchas veces hechas desde la crítica musical, residieron comentarios no sólo acerca de la idea de retorno y sus vínculos con el concepto de Neoclasicismo sino también referencias o alusiones a cuestiones estéticas comunes al arte nuevo y a la síntesis entre tradición y modernidad.

13.1. Góngora

Góngora había sido redescubierto por el simbolismo y el modernismo y situado como precursor de la estética simbolista⁶²⁴. La vanguardia española vio en sus poemas varias facetas ligadas a las nuevas corrientes, entre ellas el humor, la metáfora y el elemento sorpresa, asociándolo en principio a corrientes como el ultraísmo y el creacionismo. En la época del nuevo clasicismo la mirada a Góngora se adecuó a la importancia de la pureza como paradigma estético, asociándolo a la creación de un mundo ordenado.

Las referencias y alusiones a Góngora en las críticas musicales y artísticas fueron frecuentes en los años veinte y treinta –como se ha observado en algunos textos citados-. Era modelo de un *neobarroquismo* que hizo fáctica la cuestión de los retornos en la música y en la literatura, a través de la valoración estética de aspectos clásicos. Góngora se convirtió, por otra parte, en referente de la dualidad entre lo culto y lo popular a partir de su presencia en los cancioneros.

No obstante, algunos autores consideraron a Góngora como testimonio de una complicación barroca que nada tenía que ver con la verdadera sencillez a la que se aspiraba tras el auge del Neoclasicismo⁶²⁵. Sin embargo, los textos y la crítica que trataban los valores clásicos o comentaban obras adscritas al Neoclasicismo lo citaban como referente. La metáfora gongorina era el modelo estético. La explicación es que no hubo un gongorismo real, sino una evocación metafórica del poeta⁶²⁶ que por ello mismo lo convirtió en referencia, a veces abstracta, de conceptos o valores clásicos como objetividad o claridad⁶²⁷.

Esa referencia comenzó antes de los años veinte y no tuvo su principal fecha en 1927, a pesar del aniversario del poeta. Ya se ha hecho mención de algunos artículos que convertían en fecha temprana a Góngora como representante de valores modernos

⁶²⁴ Gerardo Diego explica esos vínculos con el simbolismo: DIEGO: “Un escorzo de Góngora”, *Revista de Occidente*, núm. 7, año 2, enero de 1924, pp. 76-89.

⁶²⁵ Sobre este tema se ha de resaltar la polémica entre d’Ors y Gerardo Diego: DIEGO, Gerardo: “Minuta y poesía”, *Alfar*, núm. 44, 1924, p. 3, sobre la que vuelve Arconada reivindicando la complejidad barroca del poeta: “La música en la obra de Góngora”, *Verso y Prosa*, junio de 1927.

⁶²⁶ ALONSO, Dámaso: “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”, *Revista de Occidente*, febrero de 1928, pp. 177-202.

⁶²⁷ GARCÍA LORCA, Federico: “La imagen poética de D. Luis de Góngora”, *Residencia*, Residencia de Estudiantes, octubre de 1932, núm. 4, vol. 3, pp. 94-103.

y de vanguardia y que preludiaban la estética de los retornos⁶²⁸, en muchos casos comparándolo con la música moderna y apuntando valores neoclasicistas. Góngora era música nueva (Satie) y clásica (Mozart). De este modo, entre 1921 y 1925 el gongorismo se vaciaba de los valores simbolistas a los que se le había asociado anteriormente⁶²⁹.

En junio de 1927, con motivo del tricentenario del poeta, se publicó una edición especial en *La Gaceta Literaria*, testimonio de esta evolución en la manera de considerarlo. Sirva como ejemplo uno de los artículos de Benjamín Jarnés, que comparaba a Góngora con Strawinsky por crear ambos una “genial arquitectura” - perfil constructivista del Neoclasicismo- a través de una “tranquila inteligencia”⁶³⁰: “¡Cuántas veces hemos juntado estos dos nombres: Góngora, Strawinsky! Ambos expresan las más substanciales características del arte de nuestra época. Creó el primero un mundo lírico; el segundo un mundo musical. Para uno y otro... en el principio era la clara inteligencia” -lo que confirma el rasgo intelectualista del mismo-. Jarnés reflejaba la introducción de la estética clasicista de Strawinsky en los círculos literarios españoles. Cuando lo comparaba a Góngora, lo acercaba al ideal de arte como forma pura, cercana al cubismo entendido desde la perspectiva hispana, abstracto por su capacidad de metáfora, pero sin alejarse de la imagen tradicional.

Giménez Caballero, por su parte, observaba en la misma fecha que el *revival* de Góngora era un retorno a la razón, un abandono de la “orgía demoniaca del dadaísmo y otros ismos”⁶³¹. Era la misma visión espiritual y católica –en la línea de la publicación- que se destacó en algunos casos sobre el *Soneto a Córdoba* de Falla.

Los artistas plásticos también realizaron el mismo año un homenaje al poeta en la revista *Litoral*⁶³², realizado por Manuel Ángeles Ortiz. La cubierta de la publicación estaba ilustrada con una de las naturalezas muertas con guitarra de Juan Gris, un cubismo basado en formas naturales dispuestas según un formalismo depurado.

Arconada trató la poesía de Góngora en su aspecto de recuperación de la tradición popular y destacó sus connotaciones musicales, proponiendo la relación entre Góngora y la polifonía del Renacimiento:

Góngora tiene ese mismo aspecto de dualidad, como siempre, culta y folclor, que parece que se contradicen, pero yo creo que se complementan [...]. ¿Quién puede dudar que Góngora no asimiló el espíritu en esta polifonía? La constructividad y el *embroglio* de las fugas se ven reflejados en las *Soledades* y *Polifemo*⁶³³.

⁶²⁸ DIEGO, Gerardo: “Góngora y el Greco. Góngora retratado por el Greco. Góngora y el greco precursores del cubismo”, *Índice*, Suplemento: *La rosa de papel*, núm. 1, 1921.

⁶²⁹ DIEGO, Gerardo: “Un escorzo de Góngora”..., DIEGO, Gerardo: “Retórica y poética”..., y DIEGO: “Don Luis de Góngora y Argote”, *Revista de Occidente*, agosto de 1925.

⁶³⁰ JARNÉS, Benjamín: “El centenario en Córdoba”, *La Gaceta Literaria* núm. 11, 1 de junio de 1927.

⁶³¹ GIMENEZ CABALLERO, Ernesto: “Pespuntos históricos sobre el núcleo gongorino actual”, y “Centenario de Góngora”, *La Gaceta Literaria*, núm. 11, vol. 1, 1 de junio de 1927, pp. 6-7.

⁶³² *Litoral* fue una publicación esencial en la segunda mitad de los años veinte. En su ilustración plástica intervinieron Lorca, Cossío, Moreno Villa, Palencia, Bores, Dalí. Se puede decir que junto con a *L'Amic de les Arts* afrontó la nueva visión retrospectiva sobre las primeras vanguardias.

⁶³³ ARCONADA, C.M.: “La música en la obra de Góngora”, *Verso y Prosa*, junio de 1927.

Dámaso Alonso percibía en su obra poética valores neoclasicistas: “objetividad, orden, nitidez, depuración”, “universal, sin dejar de ser entrañablemente hispánico”⁶³⁴, los mismos valores que se veían en Falla.

Los proyectos musicales de homenaje al poeta en 1927 se concretaron en la musicalización del *Soneto a Córdoba* para voz y arpa por Manuel de Falla⁶³⁵, y de las *Soledades* por Oscar Esplá y Fernando Remacha. Se había proyectado un álbum de composiciones musicales que contendría aportaciones de Strawinsky y Bartók, entre otros, pero no se llevó a cabo, lo mismo que ocurrió con un álbum de ilustraciones proyectado por José Moreno Villa. El *Soneto a Córdoba* de Falla plasma la conexión entre lo culto y lo popular a través de la utilización del clave y el arpa.

Otras obras de años posteriores también reflejan ese interés por el poeta. Es el caso del *Homenaje a Góngora* de Remacha (1927), concebido como una suite en seis partes, o las *Petites pieces* para flauta, oboe, trompetay viola de Manuel Palau⁶³⁶, además de las canciones sobre textos de Góngora de Salazar.

En estos años se acuñan los términos de *gongorismo*, *gongorista* o *gongorino* al valorar la cuestión de los valores clásicos o la inspiración dieciochesca en compositores españoles. Aunque los ejemplos son muchos y hemos señalado ya alguno, sirva éste: “Es curioso ese salto, como *gongorista*, hacia atrás. Ese salvar de un salto la montaña inmediata del pasado siglo para instalarse como en una isla (en Soler y Scarlatti) de espaldas al continente musical andaluz”⁶³⁷. El autor del texto –Salazar Chapela– hablaba de un salto “hacia atrás” –ignorando quizá las disertaciones sobre retornos– en el que participaban “la scarlattiana crónica” de Ernesto Halffter, “presunteo de una máquina precisa”, y la recuperación de Soler por parte de Rodolfo Halffter en sus *Sonatas del Escorial*⁶³⁸.

Lorca resumía en 1932 lo que había supuesto Góngora para la nueva creación:

Góngora ha sido maltratado con saña y defendido con ardor. Hoy su obra poética está palpitante como si estuviera recién hecha, y sigue el murmullo y la discusión, ya un poco vergonzosa, en torno de su gloria [...]. Quiso que la belleza de su obra radicara en la metáfora limpia de realidades que mueren, metáfora construida con espíritu escultórico y situada en un ambiente extratmosférico. Amaba la belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de congojas comunicables [...]. Peca de luminoso [...]. Los gramáticos críticos aferrados en construcciones sabidas por ellos, no han admitido la fecunda revolución gongorina, como los beethovenianos empedernidos en sus éxtasis putrefactos dicen que la música de Debussy es un gato andando por un piano⁶³⁹.

⁶³⁴ ALONSO, Dámaso: “Notas. Antología poética en honor de Góngora, recogida por Gerardo Diego”, *Revista de Occidente*, Madrid, diciembre de 1927.

⁶³⁵ Facsímil del *Soneto a Córdoba* en *Litoral* 5-7, octubre 1927, pp. 46-47.

⁶³⁶ SUBIRA, José: “Moviment musical”, *Revista Musical Catalana*, núm. 294, junio de 1928, p. 207.

⁶³⁷ SALAZAR Y CHAPELA, E.: “La joven trinidad Halffter-Pittaluga”, *La Gaceta Literaria*, 1 de septiembre de 1928.

⁶³⁸ *Ibidem*.

⁶³⁹ GARCÍA LORCA, Federico: “La imagen poética de D. Luis de Góngora”...

13.2. El Greco

En el ámbito de la revalorización de Castilla desde el 98 se encuadra la figura del Greco, que para Ortega y Gasset había sido ejemplo del “gesto” español, de un manierismo necesario en la idiosincrasia española⁶⁴⁰.

El Greco había sido comparado con Giotto por d’Indy y la Schola Cantorum dentro de su interés por Castilla⁶⁴¹. Giotto representaba, como hemos señalado anteriormente, los valores de plasticidad, escorzo y gesto que aunaban primitivismo y clasicismo.

Durante los años veinte se produjo la identificación de Castilla con el Greco como ejemplo de la estilización, austeridad y religiosidad. Lo que ya era un valor noventayochista⁶⁴², adquirió nuevos significados al asociarse a los retornos y a la estética formalista, por la influencia de de Wölfflin⁶⁴³. Esos significados tuvieron que ver con el desarrollo del ultraísmo y cubismo y los valores clásicos que dentro de estas corrientes de propusieron hacia los años veinte. El juego de volúmenes, formas y la estilización de las obras de El Greco estaban presentes en la teoría y en la propia práctica de los artistas plásticos.

Cocteau se refería en 1923 al cubismo clasicista, a propósito de Picasso, señalando que “los cubistas miran a Ingres con propiedad, Cézanne abrió una puerta a ese camino, pero además la vista a Toledo de El Greco contenía un aviso ya”⁶⁴⁴.

Ya hemos comentado más arriba que desde el estreno de *El Sombrero de tres picos* de Falla la crítica identificó la obra de Falla con Castilla, especialmente el *Retablo* y el *Concerto* a través de las nociones de escorzo, gesto..., comparándola en algunas ocasiones al Greco⁶⁴⁵. El pintor había sido destacado además por Valle Inclán como ejemplo de una plasticidad y una forma de llenar el espacio que se proponían como modelo para el nuevo teatro⁶⁴⁶. La recuperación de la música española del siglo XVI, especialmente la castellana, se identificó en críticas y ensayos con la recuperación del Greco en los años veinte. Se rememoraba al artista por su capacidad de síntesis entre lo esencial o espiritual.

José Díaz Fernández relacionaba la pureza formal en el Greco con cierto naturalismo y espiritualismo:

Esta es la causa de que Cézanne, precursor del arte nuevo, admirase al Greco más que a ningún otro pintor [...]. El primitivismo bizantino y gótico del artista oriental, también lo siente Cézanne indistintamente, puesto que retorna a las formas puras, primarias [...]. Más allá de lo anecdótico en el Greco está lo esencial, lo abstracto [...]. Lo esencial es lo humano de todos los

⁶⁴⁰ ORTEGA Y GASSET: “La voluntad del Barroco”, (1910) en: *Meditaciones del Quijote...*, p. 151.

⁶⁴¹ D’INDY, Vincent: “Ma Vie: Journal de jeunesse. Correspondance familiale et intime”, 1851-1931, p. 606. Citado en SANZ GARCIA, Laura: *Músicos, intelectuales y artistas ante la cuestión de España (1874-1914). Revisión crítica e historiográfica*, Trabajo de Investigación para la obtención del DEA, (no editado), Universidad Carlos III de Madrid, Departamento de Humanidades, 2004, p. 157.

⁶⁴² El Greco fue ejemplo de lo español desde el fin de siglo dentro de la creación de conciencia historiográfica nacional a nivel artístico que influiría en la generación del 98. Azorín veía en El Greco la posibilidad de encontrar una “fórmula ideal exteriorizada sin pensar en el provecho, sólo para sí y la belleza”, AZORÍN: *Clásicos y modernos...*, p. 154.

⁶⁴³ D’ORS, Eugenio: “El Greco- Poussin”, *La Libertad*, 23 de septiembre de 1920 y MORENO VILLA, José: “Cézanne y el Greco”, *El Sol*, 26 de septiembre de 1926.

⁶⁴⁴ COCTEAU, Jean: “Picasso”, *A call to order*, London, Faber and Gwyer, 1926, pp. 223-248.

⁶⁴⁵ SALAZAR, Adolfo: *Sinfonía y Ballet...* p. 245.

⁶⁴⁶ AZNAR SOLER: *Op. cit.*, p. 71.

tiempos [...], espiritualismo y naturalismo [...]. El Greco trabaja su obra como moderno, conoce todas las fórmulas por lecciones de Tintoretto [...]. Siendo un hombre de vida interior es un objetivista en el orden de la expresión [...]. Este tributo también es del artista actual⁶⁴⁷.

Subsistían en estas ideas la visión de Moreno Villa y otros autores que unían primitivismo y clasicismo, esencialismo. Estas reflexiones tenían que ver por otro lado con la propia evolución del arte que había caminado del cubismo al expresionismo.

13.3. Goya

Goya fue destacado como un pintor que representaba la síntesis entre modernidad y españolismo, una visión que habían auspiciado Baudelaire y Gautier⁶⁴⁸. En lo musical, el interés por Castilla en el fin de siglo se centró en Goya especialmente a través de *Goyescas* de Granados, destacada por los hispanistas franceses –Collet y Laparra-. Además, Goya era también la referencia para las figuras que ocupaban el paisaje castellano en pintores como Solana, Zuloaga, Regoyos, etc.

En los años veinte fue el referente de la recuperación dieciochista al ponerse como ejemplo de la unión entre lo español y el formalismo universalista. Esa referencia no era casual, ya que estaba teniendo lugar en esos años una revitalización del pintor desde una perspectiva nacionalista.

Pero se ha de tener en cuenta la permanencia -subyacente a esta creación y a muchas otras en diferentes ámbitos artísticos- de los criterios noventayochistas y novecentistas. Goya era referente de los retornos en tanto vuelta a un estado primitivo de creación, unido a criterios formales clasicistas, y así lo habían rescatado Moreno Villa y Gómez de la Serna, entre otros. Además representaba el característico humorismo español, que unía los caracteres profundo y superficial⁶⁴⁹. Ortega y Gasset veía en Goya la representación del rasgo español –latino- de la impresión, como improvisación e irreflexión, que unido a la meditación- intelectualización se universalizaría al insertarse en las corrientes europeas de pensamiento y podría adquirir componentes o aspectos formalistas⁶⁵⁰.

Mientras que d'Ors había desechado a Goya como ejemplo de lo clásico, frente a Picasso, por estar aquél más cercano al Romanticismo y al Impresionismo, la recuperación dieciochista de los años veinte lo consideró en muchos casos como referente de búsqueda formal. Un artículo de Díez Canedo en *España* lo comparaba con Cézanne en su búsqueda de “*refaire Poussin d'après nature*” -contradiendo así a D'Ors-, señalando que Goya ya se había anticipado a estos principios: “no copiar a Poussin, sino rehacerlo, tomar su orden, su espíritu, su composición, pero no su manera”⁶⁵¹.

⁶⁴⁷ José Díaz Fernández cita a Franz Roh y su división del arte en tres tendencias: impresionismo, expresionismo y postimpresionismo. Había publicado su “Realismo mágico” en 1927, en la *Revista de Occidente*. DIAZ FERNANDEZ, José: “El Greco y Goya”, *El Nuevo Romanticismo*... pp. 50 y ss.

⁶⁴⁸ Sobre este tema y la recuperación de Goya en el fin de siglo en Francia ver: SANZ, Laura: *Op. cit.*, pp. 57-58.

⁶⁴⁹ GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: “El gran español Goya”, *Revista de Occidente*, núm. 47, año 5, mayo de 1927.

⁶⁵⁰ ORTEGA Y GASSET: *Meditaciones del Quijote*..., pp. 152 y ss.

⁶⁵¹ DIEZ CANEDO, E.: “Notas sobre Goya”, *España*, núm. 405, año 10, 1924, p. 9.

Para Díaz Fernández Goya era el complemento a la forma pura planteada por otros artistas, el equilibrio entre espiritualidad y formalismo. Ello tenía que ver con el esencialismo y el primitivismo que también contenían las obras de artistas como el Greco y Cezánne⁶⁵². En el ámbito musical Salazar⁶⁵³ toma a Goya como un referente que apuntaba un clasicismo que habían asentado Mozart, Haydn y Tiépolo, No es casual que *El Concerto* de Falla fuera comparado en su claridad y diafanidad con Goya en algunas críticas de los años treinta⁶⁵⁴.

Calvo Serraller ha señalado una línea de continuidad histórica que relaciona el Greco, Velázquez, Goya y Picasso, una línea que desde nuestro punto de vista estaba también presente en el pensamiento de la época y que tiene que ver con la definición de lo español como unión de tradición y modernidad. Serraller comenta “el lastre, eventualmente fecundo del pasado gravitó con parecido peso específico en la obra de los vanguardistas españoles, permanecieran o no en el interior del país [...], lo que explica el peso de Picasso antes y después de la Guerra Civil”⁶⁵⁵, y añadimos, quizá también el de Falla. En nuestra opinión esa línea es el punto de partida para situar a Falla y Picasso en el mismo plano estético, algo que debe ser analizado a través de la posibilidad de filiación del Neoclasicismo con la vanguardia que abordaremos más abajo.

⁶⁵² José Díaz Fernández planteó en *El Nuevo Romanticismo* la recuperación de Goya como un testimonio de la nueva humanización del arte y el ideal de cambio que se asentaba como hemos señalado a través de la influencia del expresionismo en las artes plásticas.

⁶⁵³ SALAZAR, Adolfo: “La música española en tiempos de Goya, nacionalismo y casticismo en la música española del siglo XVIII y comienzos del XIX”, *Revista de Occidente*, diciembre de 1928.

⁶⁵⁴ QUEVEDO, Antonio: “El Concerto de clavicémbalo de Manuel de Falla”, *Grafós*, Habana, febrero de 1935.

⁶⁵⁵ CALVO SERRALLER, Francisco: *Op. cit.*, pp. 24-36.

EPÍLOGO

CAPÍTULO VI

EL CONCEPTO DE NEOCLASICISMO MUSICAL A PARTIR DE LOS AÑOS CUARENTA: LECTURAS HISTORIOGRÁFICAS

El seguimiento de la historiografía musical desde los años cuarenta permite observar la pervivencia o la desaparición de los clichés, estereotipos, modelos, del concepto de Neoclasicismo de los años veinte y treinta en el pensamiento musical español posterior a la Guerra Civil. Ya hemos hecho algunas alusiones a estos años al ir revisando conceptos. Sin embargo, es necesario dedicar a este tema un breve análisis que cierre el tema, a partir de la reflexión de los propios protagonistas, historiadores, musicólogos, compositores.

Observamos, como punto de partida, que las historias y ensayos sobre la música española y europea hasta los años setenta mantienen el discurso nacionalista que enlaza la trayectoria desde Albéniz y Granados hasta Falla y Rodrigo. Pocos son los estudios que ofrezcan una valoración avanzada de las tendencias de la música española en el siglo XX con una perspectiva que abandone esa línea y profundice en temas estéticos y filosóficos, o que no consista en una mera descripción biográfica de compositores.

1. Los años cuarenta: permanencias

La década de los cuarenta es susceptible de tratarse como cierre del periodo de entreguerras y, en el caso español, como prolongación y establecimiento de aspectos y tendencias estéticas desarrolladas en décadas anteriores. Javier Suárez-Pajares ha observado que, a pesar de la Guerra Civil y el exilio,

podríamos concluir que las dificultades para encontrar una progresión o siquiera una asimilación cabal de lo que supusieron el *Concerto* y el *Retablo de Maese Pedro* de Falla ya se habían puesto de manifiesto mucho antes de los años cuarenta, de modo que, en este aspecto, esta década [los cuarenta] representaría más una continuidad que una discontinuidad con el tiempo de la Segunda República¹.

La importancia de la figura y obra de Manuel de Falla genera un discurso que revisa las posibilidades de la música española manteniendo las pautas nacionalistas y los patrones establecidos hasta bien entrados los años setenta. Sólo en casos aislados se analiza la problemática de la noción de Neoclasicismo a través del análisis de los grupos de compositores activos en las tres primeras décadas del XX y anticipando criterios de las nuevas musicologías.

Independientemente del cariz político de estos años y de la apropiación ideológica por parte del régimen franquista de criterios estéticos relacionados con el “retorno al orden” y el Neoclasicismo de los años veinte, que Pérez Zalduendo señala como “planteamientos cuyos precedentes cabría buscar en el pensamiento conservador

¹ SUÁREZ-PAJARES, Javier: “Joaquín Rodrigo en la vida musical y la cultura española de los años cuarenta. Ficciones, realidades, verdades y mentiras de un tiempo extraño”, *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, Javier Suárez-Pajares (ed.), Valladolid, Universidad de Valladolid, Glares, 2005, p. 20.

español de preguerra”², lo importante es que, en muchos casos, a pesar del exilio y de las desavenencias ideológicas y políticas, de manera intencionada o no³ el pensamiento de Salazar se mantiene en la mayor parte de las historias y ensayos sobre la música española.

A pesar de que la capacidad retrospectiva es mayor en esos años, el interés y reflexión sobre cuestiones latentes en los treinta tiene un peso menor que las disquisiciones sobre las necesidades de la nueva vida musical, la nueva musicología y las perspectivas de futuro terminada la guerra civil. Empero es pertinente detenerse en las obras sobre música europea, y especialmente la recepción de la obra de Stravinsky, el discurso sobre la obra de Falla y la música española, y por último aquellos escritos de carácter estético sobre la música que reflexionan sobre el neoclasicismo como concepto y tendencia.

Algunos estudiosos citan el año 1949 como la fecha en la que se consuma la adscripción ideológica de la musicología española al franquismo⁴. Es el año de la publicación del estudio *Diez años de música en España*⁵ de Sopena, Rodrigo y Gerardo Diego, en cuyo discurso la figura de Salazar tiene aún un peso indudable. Pérez Zalduondo resalta:

No era nueva en la literatura musical española la preocupación por la continuidad entendida como la vía por la que había de transcurrir la creación musical. Adolfo Salazar, frecuentemente recordado por Sopena con admiración poco escondida, había proclamado la evolución de la creación musical en España desde Pedrell, a través del *Retablo* y el *Concerto* de Falla, hasta la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter⁶.

Los componentes de deshumanización y objetividad adscritos al neoclasicismo de los años veinte estaban ya obsoletos, es más, eran rechazados, lo que, si bien anulaba la reflexión sobre el neoclasicismo como vanguardia, hacía permanecer el reducto, - despojado de novedad, exaltación y reflexión sobre lo clásico o clasicista en la línea Falla-Halffter. Algunos textos de Federico Sopena de principios de los años cuarenta son ejemplos claros de lo comentado anteriormente:

Escuela española no como desenfreno en la sola particularidad, no como estancia desequilibrada en los mil vientos sin guía de lo pintoresco, no como regodeo en la propia desventura de ser para el mundo ocasión de turismo, paradoja o extravagancia, sino como meta de hondura y expresión de universalidad. Después del *Retablo*, después del *Concerto*, la duda no cabe. Su mejor gloria, la

² “Así, los términos alrededor de los cuales se articula la reflexión sobre la música española en los cuarenta son los mismos desde el siglo anterior. El cambio más radical tras la contienda, es que el pensamiento oficial, en el que confluían falangismo y conservadurismo católico, sólo admitirá la existencia de una nación, la española, cuyas raíces se instalan en una tradición identificada con la religión”, PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: “Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo”, *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta...*, p. 61. Ver también: CABRERA, María Isabel y PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: “La continuidad intelectual con el pasado en el pensamiento artístico español en la primera posguerra”, en *Tiempos de Silencio: Actas del Cuarto encuentro de investigadores del franquismo*, Valencia, FEIS, 1999, pp. 589-593.

³ José Subirá, en su *Historia de la música* (Barcelona, Salvat, 1947), no cita apenas a Salazar y ofrece escuetos comentarios sobre los músicos del 27. Sobre esta cuestión trata Consuelo Carredano de forma extensa en su trabajo de tesis doctoral. CARREDANO, Consuelo: *Adolfo Salazar...* pp. 29-34.

⁴ CARRERAS, Juan José: *Op. cit.*

⁵ SOPEÑA, RODRIGO, DIEGO: *Diez años de música en España. Musicología, intérpretes, compositores*, Madrid, Espasa Calpe, 1949.

⁶ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: “Continuidades y rupturas...”, p. 64.

alegría sin huevo y sin problema de su discípulo con la *Sinfonietta*. Después de él, asceta de afán clásico, cristalizada una nueva ocasión de forma, el alba se ofrece sin regateo⁷.

La perspectiva de Sopena unía arquitectura y música a los valores tradicionales del franquismo⁸. Tanto él como Eugenio d'Ors reclamaban un clasicismo ordenado que rompiera con la visión pintoresca de España, destacando el “clasicismo romano” de Victoria y Cabezón, que casaba perfectamente con la línea castellana de El Escorial. Veían una proyección de estos aspectos en Falla, en sus “construcciones rigurosas”, en su “retornos a la precisión scarlattiana” siguiendo el clasicismo de Casella, Strawinsky y Bartok. Para d'Ors Falla representaba un universalismo asociado a las cualidades clásicas mediterráneas.

Una vez estrenado el *Concierto de Aranjuez*, Federico Sopena añadió un tramo de continuidad. Joaquín Rodrigo era el paso siguiente de la línea Pedrell-Falla-Halffter, que completaría también Joaquín Turina. Los elementos comunes eran la espiritualidad y la expresividad, vínculos con la historia, singularidad española frente a las vanguardias de preguerra. Y Rodrigo con su *Concierto* había conseguido renovar la dignidad del Renacimiento y la vihuela del XVI en armonías clásicas.

Aquí radica la profunda diferencia de esa música de Falla con las demás europeas, a pesar de coincidir en todos sus significativos movimientos estéticos. Si el *retorno al clasicismo*, a las fórmulas dieciochescas, podía ser, psicológicamente, un movimiento de cólera, y musicalmente un afán de sequedad expresiva, aquí, en España, la vuelta a Scarlatti era reanudar una tradición. Era tan vasto el panorama descubierto, que Manuel de Falla podía predicar la necesidad de no sujetarse a escuela ni a formalismo extraño [...]. Así lleva la música española por unos años de camino firme. Así también esa línea que va desde Manuel de Falla a Joaquín Rodrigo, pasando por Ernesto Halffter, ha podido asimilar, sin los peligros de la continua busca de puntos de partida distintos, todas las corrientes auténticas de la música europea. Debussy, Ravel, Strawinsky, se ven en las obras de Falla, pero el objetivismo, la tonalidad, la vuelta a las gamas antiguas, están al servicio de una necesidad expresiva. Por ello, su música, aunque teniendo todos los caracteres contemporáneos de creación lenta, no improvisada, sutil, refinadamente armónica, ostenta, por otro lado, debido a su interés melódico, un halo emotivo que sigue teniendo la tradición intuitiva. Y en este sentido, parece ser una garantía de continuidad tradicional⁹.

El cambio de protagonistas musicales –Rodrigo y el *Concierto de Aranjuez*– no limitaba la capacidad de pervivencia del discurso estético neoclasicista, asimilado en muchos casos como “neocasticismo” para desvincularlo de su componente de vanguardia al estar ligado a otras directrices ideológicas muy claras en el discurso de Sopena. Así, historicismo, necesidad de tradición y nacionalismo universalista a través del neoclasicismo español, segregable del europeo, se convierten en trasunto de la nueva ideología. Muestra de ello eran también algunos escritos del propio Joaquín Rodrigo, reivindicando precisamente ese neocasticismo identitario frente a la moda imperante del neoclasicismo de los años treinta y la tradición española de los siglos XIX y XX, zarzuela, género chico, música instrumental española del siglo XVI, como recursos

⁷ SOPEÑA, Federico: “Homenaje a Falla, invocación de su presencia”, *Vértice*, núm. 49, octubre de 1941.

⁸ SOPEÑA, Federico: “La musique dans les pays latins”, *La Revue Musicale*, febrero-marzo de 1940. Y “La musique espagnole contemporaine, entretien avec Eugenio d'Ors”, *La Revue Musicale*, febrero-marzo de 1940, pp. 98-106.

⁹ SOPEÑA, Federico: “Notas sobre la música contemporánea”, *Revista Escorial*, núm. 4, 1941, pp. 282-283.

esenciales frente a la limitación del neoscarlattismo como rasgo único del neoclasicismo¹⁰.

Y es que esa preeminencia del neoclasicismo como neobarroquismo a través de Scarlatti había dominado y dominaba aún los discursos musicológicos más relevantes, como el de Salazar. En 1941 éste reflexionaba sobre el “nuevo clasicismo” como una tendencia aún presente en la música española, definiéndolo como “frecuentemente [...] un gusto neobarroco”¹¹ y de manera abstracta, como la adecuación y el equilibrio entre forma y contenido.

Ese concepto de clasicismo como un estadio de perfección tenía su precedente en las reflexiones de preguerra y continuó en esta década con un libro que impuso directrices y renovó el análisis musicológico, *La Música Moderna* (1944). El término *música moderna* partía de las consideraciones de Salazar sobre música nueva y moderna en décadas anteriores. De ahí la importancia de su reflexión concreta sobre los *ismos* de la década de los veinte. Junto a “atonalismo, politonismo, politonía, microtonalismo”, situaba el neoclasicismo y aceptaba esta denominación como un *ismo* propiamente musical frente a términos tomados de las artes plásticas como “impresionismo, simbolismo o expresionismo”. Es más, señalaba su valor como etiqueta o moda, como intento de reutilización de la disciplina formal clásica, diferenciable de los *retornos*, noción más abstracta que implicaba la manera alegórica de “ascender de categoría” los valores musicales, fueran del “campo folclórico, creando un falso popularismo, o del clásico creando un falso clasicismo”¹². En ello se refirió a la obra de Strawinsky en su segunda etapa compositiva. Esa diferenciación por otra parte, no era clara en la mayor parte de los estudios de la época.

Mientras que la validez del neoclasicismo era parcial a nivel general, no había duda en relacionarlo en el caso europeo casi exclusivamente con la obra strawinskyana, algo recogido de etapas anteriores. La reflexión sobre la figura y obra de Strawinsky en estos años es relevante para observar este aspecto y el cambio de perspectiva que la *Sinfonía de los Salmos* había instaurado en el pensamiento español. La influencia de Salazar en Sopena es patente en *Dos años de música en Europa*¹³. Aunque Sopena incidía en la religiosidad de Strawinsky, planteaba las mismas nociones de llamada al orden, música pura, importancia formal y asociación del clasicismo con los retornos presentes en Salazar¹⁴. También hay en Sopena una asociación de los retornos a la obra de

¹⁰ “En mi música figuran incursiones, no del todo desafortunadas, por el Siglo de Oro de nuestra música, y muy especialmente la vértebra que une el siglo XVI con el XVII, en el costado de la música vocal-instrumental, así como intentos para apresar la huella scarlattiana a través del Padre Soler [...] esto último que me parecía premisa previa para procurarme un neocasticismo que oponer al neoclasicismo de hace algunos años, era preciso completarlo prendiendo en esta malla sutil el cabo suelto del siglo XVII...” Sobre sus *Cuatro danzas para piano*, y sobre *Fantasia para un gentilhombre*, escritos fechados hacia 1940, citados en: *Escritos de Joaquín Rodrigo. Recopilación y comentarios de Antonio Iglesias*. Editorial Alpuerto, Madrid, 1999, p. 92, pp.193-195.

¹¹ SALAZAR, Adolfo: *Forma y expresión en la música*, Mexico, 1941, Fondo de Cultura Económica, p. 88.

¹² SALAZAR, Adolfo: *La Música moderna*, Buenos Aires, 1944, p. 447.

¹³ SOPENA, Federico: *Dos años de música en Europa (Mozart-Bayreuth-Strawinsky)*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A, 1942, pp. 64 y ss.

¹⁴ Asociando por el contrario a Schoenberg y su círculo –Hindemith y Honegger- a la vanguardia “turbia y caótica de la expresión sentimental”. Mientras que Strawinsky estaría en “un camino de pureza y abstracción” a través de la forma: *Ibidem*.

Strawinsky. Para explicar esta noción acudió a los críticos franceses como Koechlin y Schloezer.

Recordemos que en 1942 se publicó la *Historie de la Musique* de Paul Landormy, que reafirmaba los conceptos sobre clasicismo en la música francesa, ensalzando a Ravel Strawinsky y el Grupo de los Seis¹⁵. Es posible el conocimiento de la obra por Sopena - y por supuesto por Salazar-, que ya planteaba la instauración por parte de la crítica francesa de esas etiquetas a la hora de clasificar la obra de Strawinsky. Esa constatación de los retornos no era tan clara a la hora de abordar Sopena la obra de Falla y su línea continuadora en Halffter y Rodrigo.

Palmaria era también la intención de Sopena de destacar el camino universalista de la escuela española y la diferencia de ésta con Strawinsky en los valores de “gracia, espontaneidad, melodismo, lirismo” frente a “esa vuelta a las gamas antiguas, que ha sido en muchos casos recurso arcaizante y fórmula violenta”. Esa separación ya estaba en Salazar pero en Sopena llega hasta el *Concierto de Aranjuez* como el verdadero camino universalista contrario a “los años de la música pura”, y que concibe como la posibilidad de la música nueva, en el uso de formas clásicas pero dentro de la expresión española.

Por su parte, el wagneriano Borrell Vidal, habló en estos años desde una perspectiva parecida a la de Sopena: El neoclasicismo había sido una moda snob de “bellezas pretéritas”¹⁶, traída por la estilización de los Ballets y picassiana, factor que la mayor parte de los libros no entraron a considerar, si bien su criterio partía de desdeñar la vanguardia y los Ballets Russes. Borrell rechazaba igualmente la música de Strawinsky pero constataba la cuestión de los retornos y la asociación de Bach a la llamada música pura¹⁷.

Juan Eduardo Cirlot¹⁸ ofrecía en 1947 una lectura sobre Strawinsky más completa que la que había presentado Sopena. En el primer ensayo que publicó partía de los estrenos en 1935 de *Apolo Musageta*, *Capriccio*, *Sinfonía de los Salmos* y el *Concerto para piano y orquesta* en Barcelona¹⁹. Su posición era parecida a la que Salazar, Fernando Vela o César M. Arconada habían ofrecido muchos años antes sobre la imposibilidad de un verdadero Neoclasicismo. La cercanía de Cirlot a las vanguardias plásticas le ofrecía este aperturismo y capacidad de relación y perspectiva:

Es el año 1920 el que normalmente se elige para señalar un cambio de actitud —reaccionario-operado en el arte europeo [...]. A las formas de contención suele dárseles en el terreno de su manifestación cultural el nombre de Neoclasicismos [...]. El que estima que siendo necesarias virtudes clásicas, elevación de espíritu, sencillez, claridad, etc., basta volver a ellas para recaer en el clasicismo con todo su venerado aparato de belleza canónica y eterna. [...] Esta tendencia suele carecer de consciencia histórica [...] cree lícito usar los procedimientos de determinados

¹⁵ LANDORMY, Paul: *Historie de la musique*, Paris, Mellottée, 1942, pp. 479-483.

¹⁶ BORRELL, José: *Sesenta años de música, (1876-1936) impresiones y comentarios de un viejo aficionado*. Madrid, Editorial Dossat, 1945, p. 206.

¹⁷ *Ibidem*, p. 95.

¹⁸ Crítico de arte, poeta y músico, relacionado con el surrealismo. En los años cuarenta pertenece al Grupo *Dau al Set*.

¹⁹ CIRLOT, Juan Eduardo: *Igor Strawinsky, su tiempo, su significación, su obra*, Barcelona, Gustavo Gili, 1947.

maestros -los llamados clásicos-, sin tener en cuenta que ellos eran, son y serán los únicos y verdaderos propietarios de los mismos²⁰.

Además de esta definición de neoclasicismo, lo interesante es que Cirlot planteó matices sobre el concepto de lo clásico que no se habían destacado en una definición tan claramente con anterioridad. Como esplendor de una época, como uso de patrones del mundo gregorromano o renacentistas -en Francia lo antiguo y en España e Inglaterra el Renacimiento-, y por último lo que él definía como Neoclasicismo: formalismo en el que está implícito el rasgo de la ironía y duplicidad al emular modelos anteriores²¹. La postura de Cirlot fue crítica con los movimientos ideológicos reaccionarios que habían hecho propio el concepto de lo clásico.

En los años cuarenta surgieron una serie de ensayos de carácter estético en los cuales también se entrecruzan aspectos esenciales sobre la consideración de Strawinsky y la cuestión de los retornos, así como la necesidad del patrimonio histórico y el pasado musical y artístico. Si bien en ellos no hay una división por escuelas musicales, la alusión a compositores, referentes estéticos, valores formales, es susceptible de señalarse por su relación con el concepto de lo clásico y lo neoclasicista. En 1942 Carlos Bosch publicó una suerte de autobiografía²² en la que, a pesar de no tener una relación explícita sobre el tema que aquí nos ocupa, señalaba aspectos sobre la importancia de la forma comunes a las obras o ensayos sobre el Neoclasicismo y los retornos. En su siguiente ensayo, *Vivencias espirituales*²³, utilizaba el concepto de música pura ligado a Mozart, Bach, Scarlatti y Couperin²⁴, haciendo también referencias a la recuperación del pasado en el presente y a la concepción de estilo en el arte que similares a las ideas noucentistas de d'Ors²⁵.

Para Salas Viu Bach ocupaba un lugar preeminente en la cuestión de los retornos “frente a la música del pasado y del futuro”²⁶. En su ensayo se centraba en las nociones de barroco y clásico de forma diferente a Bosch. El Barroco era, en su opinión, la época que había dado nacimiento a la música instrumental pura y al drama musical: Bach, Victoria, Debussy. No se refería a la noción de Neoclasicismo, sí a los retornos musicales.

Jaime Pahissa trató cuestiones y conceptos estéticos en *Los grandes problemas de la música*²⁷. Su reflexión partía de un concepto romántico de la música que ya hemos detectado en sus escritos anteriores, resaltando la inspiración como elemento indispensable a pesar de los retornos y la pretendida deshumanización de la música²⁸. Lo clásico era para Pahissa, en un sentido noucentista, un estado de forma definitiva que no eximía a esa adecuación de forma y contenido de un espíritu²⁹. El arte moderno sólo había dado un “pseudoclasicismo” basado en simplicidad y el primitivismo. La

²⁰ *Ibidem*, p. 11

²¹ *Ibidem*, pp. 75-77.

²² BOSCH, Carlos: *Mnéme, Anales de música y sensibilidad*. Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

²³ BOSCH, Carlos: *Vivencias espirituales. Música, paisaje, afinidades*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943.

²⁴ *Ibidem*, pp. 10-18.

²⁵ *Ibidem*, pp. 50-54.

²⁶ SALAS VIU, Vicente: *Sentimiento y expresión en la música, del Barroco al Romanticismo*, Buenos Aires, Atlántida, 1943, p.81.

²⁷ PAHISSA, Jaime: *Los grandes problemas de la música*, Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1945.

²⁸ *Ibidem*, p. 64.

²⁹ Dedicar un capítulo a Bach y “su espiritualidad”.

forma sonata en sentido general era para él la mejor representación de un verdadero clasicismo perviviente en cualquier época o estilo. La forma sonata había sido, efectivamente, recurso presente en composiciones asociadas al neoclasicismo en los años veinte y treinta. Sobre ello escribía Gerardo Diego también, en 1945, a raíz de un análisis global de la obra de Ernesto Halffter:

La sonata está sólidamente construida sobre un tema rotundo que en realidad parece el final de una fórmula de cadencia, por lo cual su repetición última, para rematar pomposamente la conclusión, resulta terminante e inapelable. También Falla en el final de su *Concerto* utiliza un tema así, si bien no lo representa como inicial de dicho tiempo. El trabajo contrapuntístico o en severo estilo fugado, siempre utilizando elementos del tema o derivaciones de su fundamento armónico es realmente magnífico [...], del gusto de la música de hace quince o veinte años. Se suceden con flexibilidad despreocupada para un posible encaje prosódico que no solamente no interesa, sino que interesa burlar [...]. Conocemos perfectamente el truco porque los poetas por aquellos años hacíamos exactamente lo propio, sin habernos puesto de acuerdo con los músicos. Y digamos de paso que no siempre se trata de un truco sino de una necesidad pasional o expresiva. Este es el caso casi siempre cuando el artista se llama Strawinsky, Halffter o Falla³⁰.

Los escritos sobre Falla en los años cuarenta muestran una carencia de directrices estéticas y críticas. Algunos de los ensayos repetían simplemente la idea del renacimiento musical español a través de la línea Pedrell-Falla, destacando los valores de universalismo en el carácter castellano del *Retablo* y el *Concerto*. Un ejemplo es el ensayo sobre Falla de Salas Viu³¹. El autor identificaba el Neoclasicismo con el neoscarlattismo en los compositores de la Generación del 27, particularmente Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter y Julián Bautista.

Tenemos que señalar, finalmente, tres obras fundamentales para la historiografía musical española que cierran los años cuarenta, como consolidación de la línea Falla-Halffter- Rodrigo que establece Sopena y la desvinculación del neoclasicismo vanguardista.

En *Ensayos Musicales*³² Sopena reivindica un nuevo romanticismo basándose en el libro de Salazar *El siglo romántico*, la conmemoración en Madrid del centenario del Romanticismo y los escritos de Falla sobre Wagner. Señala un cambio sustancial respecto a los años veinte, por el rechazo del “divorcio entre minorías y público”. Para Sopena Ortega ejerció un juicio parcial desde la perspectiva del dominio strawinskyano de los años veinte. Consideraba el Neoclasicismo como tendencia “que interesa [...] a los estudiosos de cuestiones estéticas”. Quizá con esta afirmación se estaba refiriendo a Salazar o quizá a los estudios franceses aparecidos en la *Revue Musicale* y otras publicaciones en estos mismos años³³.

En *Joaquín Rodrigo* (1946)³⁴ Sopena confirmaba la adscripción de este compositor al Neoclasicismo de los años cuarenta. La referencia a Salazar a la hora de tratar la cuestión de los retornos era de nuevo patente:

³⁰ DIEGO, Gerardo: “La obra pianística de Ernesto Halffter”, *Música*, nos. 14-15, 1945. Sobre la *Sonata para piano* de 1932, terminada en París y estrenada en mayo de 1934.

³¹ ROLAND-MANUEL: *Manuel de Falla*, seguido de un ensayo de SALAS VIU: “Manuel de Falla y el futuro de la música española”, Buenos Aires, Losada, 1945, pp. 101-130.

³² SOPENA, Federico: *Ensayos musicales*, Madrid, Editora Nacional, 1945.

³³ *Ibidem*, p. 15 y pp. 140-143.

³⁴ SOPENA, Federico: *Joaquín Rodrigo*, Madrid, E.P.E.S.A., 1946.

Ante el *Concierto de Aranjuez* se suele invocar la moda de los retornos. Es un fenómeno único en la historia del arte esa intensidad con que los músicos del siglo XX se vuelven al pasado del siglo XVIII. [...] La historia de estos retornos, está ya hecha, maravillosamente hecha, por Adolfo Salazar.

Sopeña matizaba la diferencia entre los retornos en Europa y en España, ejemplificada por Falla, que reseñamos aquí como resumen testimonial de la directriz historiográfica de toda una época:

Debemos recordar ahora la postura de la música española ante esos “retornos”, distinta no sólo por madrugadora. Falla se encuentra con Scarlatti. Este encuentro tiene consecuencias bien peculiares: sobre el molde esquemático, mediterráneo, brillantísimo [...], acentos españoles que dan la pauta para el retorno como viaje de vuelta rapidísima, cargado de forma y de perfumes, donde se encuentra la verdad más pura y gentil de la música española [...]. Ese camino culmina en el *Concierto de Aranjuez*. Fórmulas de retorno impregnadas de romanticismo. Después, con pocos años de distancia, ese otro retorno, que pide nostalgias y corazonadas³⁵.

Por último, el ensayo *Diez años de música en España*³⁶, del mismo Sopeña, Joaquín Rodrigo y Gerardo Diego, resumía la década: había una continuidad en la perspectiva sobre Falla, enaltecendo el concepto de escuela española y la posibilidad de una sobriedad neoclásica no exenta de “auténtica emoción” en *el Retablo* y el *Concerto*. La línea de austeridad y pureza de los años veinte se veía, en definitiva, como algo superado, reclamándose la obra de Mompou y de Rodrigo y criticando a Salazar por su línea determinista Falla-Halfpfer³⁷.

Debemos destacar por último algunos estudios extranjeros. *La música de España* de Gilbert Chase³⁸, referente en la historiografía española posterior, incidía en la fusión de la tradición popular y culta como algo identitario en la música española, especialmente en Falla, manteniendo con ello las directrices críticas de los hispanistas desde los años treinta. Si bien no trataba específicamente de neoclasicismo, sí aludía a los retornos musicales como término identificativo de ello al referirse a Falla, en la unión de tradición y modernidad perfectamente lograda en él y en los compositores jóvenes, y de nuevo subrayando la línea explicada.

Los estudios franceses que trataron la historia de la música española seguían la línea Pedrell- Falla como ejemplo de nacionalismo español, sin entrar a valorar cuestiones estéticas, pero en algunos casos olvidaban a Rodrigo³⁹. El clasicismo español se veía como un nacionalismo con valor expresivo y propio, pero universal, viniendo a remarcar los mismos aspectos que los autores españoles. Continuaba la asociación de tendencias estéticas a un hispanismo creado desde valores franceses⁴⁰.

³⁵ *Ibidem*, p. 86.

³⁶ SOPENA, RODRIGO, DIEGO. *Diez años de música ...*

³⁷ *Ibidem*, p. 48.

³⁸ CHASE, Gilbert: *La música de España*, Buenos Aires, Hachette, 1943 (Traducción de Pahissa de *The music of Spain*, Dent, London, 1943).

³⁹ LANDORMY, Paul: *Op. cit.*, pp. 462-463.

⁴⁰ DUFUORCQ: “*Les écoles étrangères contemporaines jusqu’à 1940: L’école espagnole*”, *La musique des origines à nos jours*, Paris, Laousse, 1946. p. 418 y COMBARIEU, Jules: “*La musique à l’étranger. Les espagnols*”, *Histoire de la musique. Des origines au début du XX siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, 1948, (cap. 23, vol. 3).

2. Los años cincuenta a setenta: Sociología de la música e importancia del enfoque historicista

Al inicio de los años cincuenta Salazar reflexionaba sobre el Neoclasicismo en varias obras desde un enfoque algo más avanzado por la inclusión de cuestiones sociológicas. La influencia de Arnold Hauser y su sociología de la música se observa en varios de ellos.

En *La música como proceso histórico de su invención*⁴¹ partía de nociones generales estéticas aplicadas a diferentes épocas de la historia de la música, entre las que el clasicismo era la “de más clara definición”⁴², destacando a Strawinsky como creador e impulsor de la tendencia en el siglo XX, perspectiva que influiría en los críticos de estos años⁴³. En *Conceptos fundamentales en la historia de la música*⁴⁴ hay una alusión explícita a *Conceptos fundamentales en la historia del arte* de Wölfflin, que había sido traducido en España en 1924 por Moreno Villa y que, como hemos visto a lo largo de esta tesis, era referencia fundamental para las tendencias formalistas, ahora rechazadas por Salazar dado su acercamiento cada vez mayor a la consideración de la música como proceso social. En su aproximación a “la época actual”⁴⁵ repetía ideas que ya había expuesto anteriormente respecto al Neoclasicismo como una tendencia postromántica y nacionalista ejemplificada en Falla, Strawinsky y Bartók.

En un artículo publicado dos años después Salazar incidía en la imposibilidad del retorno a través del estudio de *Atlántida*⁴⁶, culminación del deseo de Falla de “reanudar la auténtica tradición de la música española, de una manera viva y no por vía arqueológica -que es una vía artificiosa y falta de sentimiento- en el *Retablo* y el *Concerto*”. Esa vía no podía continuar en otros compositores que no habían aprendido “el concepto de lo histórico” de Pedrell: “Llegar a comprender con ese estado de espíritu el pasado histórico, sentido no culturalmente, sino como cosa viva, es un hecho casi milagroso que pocas veces llega a cuajar en una obra de arte”. Salazar reivindicaba el concepto de la historia de Pedrell a través de criterios del noucentismo y novecentismo que se habían predicho en los años veinte.

Vemos aquí de nuevo reivindicación de lo español a través de Falla, aunque la reflexión era más profunda conceptualmente: “A fuerza de leer, pensar y contemplar las viejas músicas reunidas en el cancionero de Barbieri, (en la edición de Pedrell, más que en la del propio Barbieri...), Falla llegó a sentir aquella música como sustancia propia”. Parecida era la perspectiva de Sopena, que se quedaba no obstante anquilosado en los clichés:

⁴¹ SALAZAR, Adolfo: *La música como proceso histórico de su invención*, México, Fondo de cultura económica, 1950.

⁴² *Ibidem*, p. 287.

⁴³ PAOLI, Domenico de: “Apuntes y notas para un estudio de la personalidad de Igor Strawinsky”, *Música*, año 1, julio-agosto-septiembre 1952, pp. 19-32.

⁴⁴ SALAZAR, Adolfo: *Conceptos fundamentales en la Historia de la Música*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.

⁴⁵ “La época actual”: *Ibidem*, pp. 211-254.

⁴⁶ SALAZAR, Adolfo: “La jornada musical de Manuel de Falla”, *Ibérica*, 15 de mayo de 1955, pp. 3-4.

Mientras la música europea, cansada deportivamente, crea bajo el imperativo de los retornos, la música española abre los viejos libros y se encuentra una flor conservada entre ellos. Es Domenico Scarlatti. [...] Falla da arquitectura a ese perfume y el piano de Halffter intenta una difícil transmigración a la orquesta, no ya la ascética y desnuda del *Concerto* del Maestro sino más riente y alocada⁴⁷.

Pero ni aquí ni en *La Música europea contemporánea*⁴⁸ progresaba Sopena en la consideración histórica de las tendencias musicales de las primeras décadas del XX al detallar la presencia de la tradición culta en la obra de Falla⁴⁹. Tampoco lo hacía Pahissa en *Sendas y Cumbres de la música española*, donde afirmaba que el camino de reacción antirromántica lo había iniciado Pedrell con su recuperación de las músicas del siglo XVI y XVII y que su plasmación estaba en Falla, sin entrar en cuestiones terminológicas o estéticas ni en la problemática de los retornos o el Neoclasicismo⁵⁰. Ambos seguían utilizando los clichés de la universalidad, la estilización y la pureza en el *Concerto* de Falla como plasmación del carácter español, culminado en *Atlántida*, sostenido por el concepto de evocación encerrada en una forma clásica, que ya Salazar planteara tres décadas antes.

La visita de Strawinsky a España en 1955 suscitó una nueva reflexión sobre su obra, siempre con el prurito de diferenciarla de un verdadero clasicismo, ahora con carácter “humano” y español. La perspectiva tradicional y reaccionaria que había recibido como ejemplo de clasicismo religioso la *Sinfonía de los Salmos* años antes continuaba ahora en la consideración de la *Sinfonía en tres movimientos*⁵¹. No obstante, Sopena dedicaba un amplio capítulo al Neoclasicismo en su segundo ensayo sobre Strawinsky⁵² y planteaba de forma extensa la cuestión de la música pura como algo relacionado con la música europea durante un cuarto de siglo y definido (como en Salazar) por la claridad de la forma y la idea de retorno. En su análisis está implícita una de las pocas definiciones de neoclasicismo de estas décadas:

Preocupación por la forma desnuda, por la construcción montada sobre estos esquemas prerrománticos dando lugar al llamado Neoclasicismo; cargar el acento sobre y el rigor en los medios de tal manera que el ingenio artesanalmente considerado, aparezca muy en primer plano [...]. En esta versión indudablemente hay una mitad de reacción necesaria y justa.

Toda su explicación confirmaba a la postre su deseo de reclamar un contenido humano en la música que no estaba reñido con la importancia formal. A pesar de haber profundizado algo más en aspectos estéticos, Sopena descartaba de nuevo el Neoclasicismo, considerado como moda, como etiqueta pasajera que fue necesaria contra los excesos románticos y como paso hacia un estadio estético más completo que uniera el romanticismo y el objetivismo⁵³. En *Historia de la Música española contemporánea*⁵⁴

⁴⁷ SOPEÑA, Federico: “Cinco sonatas de Castilla con tocata a modo de pregón”, *Música*, 1, julio-agosto-septiembre de 1952.

⁴⁸ SOPEÑA. *La música europea contemporánea, panorama y diccionario de compositores*, Madrid, Unión Musical Española, 1953.

⁴⁹ PAHISSA, Jaime: *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi Americana, nueva edición revisada y ampliada, 1956.

⁵⁰ PAHISSA, Jaime: “Manuel de Falla. El hombre y el músico”, *Sendas y cumbres de la música española*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1955, pp. 81 y ss.

⁵¹ SOPEÑA, Federico: *Stravinsky*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, p. 156.

⁵² SOPEÑA, Federico: *Stravinsky, vida, obra y estilo*, Madrid, Sociedad de estudios y publicaciones, 1956.

⁵³ *Ibidem*, pp. 40-63.

confirmaba estos criterios. Sobre la misa de Strawinsky hablaba en los mismos términos Enrique Franco con motivo de la visita del compositor⁵⁵.

Kurt Pahlen inauguró con su libro *Manuel de Falla*⁵⁶ toda una serie de monografías sobre el compositor, españolas y extranjeras, en los años sesenta. La obra pretendía reivindicar la figura y obra del compositor, más que indagar en su significación posterior, y no trataba el Neoclasicismo como tal, si bien veía “una vuelta” a lo clásico anterior a Falla, siguiendo el discurso de los propios españoles en escritos anteriores⁵⁷.

Valls Gorina, por su parte, mantuvo los principios de Salazar en su discurso sobre Falla, considerado como definidor de los principios estéticos de la generación de la República. Sin embargo, sólo hablaba de Neoclasicismo y retornos –conceptos que identifica- en la obra de Strawinsky a partir de 1920, mientras que en Falla, como en Bartók, señalaba un nacionalismo como estilo, y en la generación del 27 una atención a las formas del siglo XVIII debida a un interés irónico y esteticista⁵⁸.

En general el Neoclasicismo se veía como algo pasado que ya no tenía continuación estética. En sus conferencias de estos años Joaquín Rodrigo⁵⁹ afirmaba la imposibilidad de continuación del Neoclasicismo, que había terminado para él en 1939⁶⁰.

Señalaba el inicio de una nueva etapa en los años cuarenta. En su volumen sobre *Atlántida*⁶¹ incidía en el castellanismo del *Retablo* y el *Concerto* sin adscribir las literalmente al Neoclasicismo⁶².

En cuanto a escritos de carácter estético, debemos destacar la obra de Vicente Salas Viu *Música y creación musical*⁶³, que incorporaba, respecto a sus anteriores escritos, nuevas perspectivas historicistas y sociológicas. Más que un concepto de Neoclasicismo, este autor proponía el concepto de *manierismo* según Arnold Hauser, que ya había tenido repercusión en la noción de arte social en Salazar. Ese *manierismo* se habría manifestado “en todas las artes después de la Primera Guerra Mundial de nuestro siglo en el declinar romántico”. Y en España se sustentaría en la coincidencia espiritual entre el manierismo del Greco o de Victoria y el de comienzos de siglo XX: “Su subjetivismo manierista hace que sintiesen como muy modernos a los maestros prebarrocos los modernistas y ultramanieristas de los años del dadaísmo, el surrealismo y la demás progenie de los ismos”. Salas Viu utiliza las teorías francesas de los años veinte –especialmente los argumentos de André Gide en *La Revue Musicale* de 1931- como referente para explicar la noción de lo clásico a través de la recuperación de Mozart, Bach e incluso Chopin.

⁵⁴ SOPENA, Federico: *Historia de la música española contemporánea*, Madrid, 1958.

⁵⁵ Programa de Radio Nacional de España el 24 de marzo de 1955.

⁵⁶ PAHLEN, Kurt: *Manuel de Falla*, Madrid, Editora Nacional, 1960 (versión española de Cristóbal Halffter).

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 146-147.

⁵⁸ VALLS GORINA, Manuel: *La música española después de Manuel de Falla*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, p. 21

⁵⁹ Conferencia “La música contemporánea”, Pamplona, 1958: *Escritos de Joaquín Rodrigo...*, p. 265.

⁶⁰ “Discurso ante las juventudes musicales españolas de Madrid”, inauguración de las Juventudes Musicales Españolas, conferencia el 18 de noviembre de 1952: *Ibidem*, pp. 272-273.

⁶¹ SOPENA, Federico: *Atlántida, introducción a Manuel de Falla*, Madrid, Taurus, 1962.

⁶² *Ibidem*, p. 31.

⁶³ SALAS VIU, Vicente: *Música y creación musical, ensayos*, Madrid, Taurus, 1966.

En los años setenta la música española del siglo XX se vio como una etapa cerrada con una gran complejidad y variedad de tendencias, debidas a la necesidad de revisar conceptos que también tenía lugar en el resto de Europa. En esta consideración entra de lleno una tendencia tan importante como el Neoclasicismo. Sin embargo, habrá que esperar a los años ochenta para que se dé una verdadera revisión del periodo de entreguerras.

Entre las historias de la música dedicadas al siglo XX español debemos destacar los ensayos de Tomás Marco. Aunque no apunta aún ninguna reflexión sobre el Neoclasicismo⁶⁴, Marco se detiene en la influencia del objetivismo de Strawinsky sobre Falla, aspecto que discutirá en estudios posteriores, y en el Neocasticismo inaugurado a partir del *Concierto de Aranjuez*.

Fernández Cid, en *La música española en el siglo XX*, habla de Neoclasicismo scarlattiano al referirse a la obra de compositores del Grupo de los Ocho⁶⁵. Sin embargo, no profundiza en la tendencia y sus valores -como hace por el contrario con el Impresionismo-, si bien señala la importancia del clave y la música antigua en el XX, especialmente al referirse al *Retablo*.

La publicación de los *Escritos sobre Música y músicos* de Manuel de Falla incluyó un prólogo de Sopena en el que el autor repetía cuestiones anteriores sobre el neoclasicismo “hispano” propio de Falla: “Hay algo más aún, y que nos interesa extraordinariamente: la afirmación del españolismo de Scarlatti: esa moda de los retornos que inaugura Strawinsky tiene en Falla una lógica de subido y esencial nacionalismo, un retorno que no busca la forma por la forma: lo que se busca es esencia de melodía y ritmo”⁶⁶.

Las historias de la música española publicadas en el extranjero seguían la estela de las interpretaciones ya antiguas sobre el “renacimiento de la música española” heredadas del anterior hispanismo. Ann Livermore se refería a la vieja noción de universalismo y de inserción de la música española en la europea a través de Albéniz, Granados y Falla, con una lectura descriptiva y biográfica en la que citaba un “aire de cámara” en algunas obras de Ernesto Halffter⁶⁷. Frederick Goldbeck reunía a los principales compositores españoles⁶⁸, manifestando una perspectiva anticuada al destacar también el “renacimiento musical” a través de la línea Albéniz-Granados-Falla, apuntando el scarlattismo y el antirromanticismo y señalando a Falla como símbolo de la austeridad y el espíritu castellano-universal. . Eric Salzman, en su *Historia de la Música del siglo XX*⁶⁹, vinculó, desde una posición bastante más avanzada, la construcción de la identidad musical española a Francia a través de la influencia de Debussy, Ravel y el Neoclasicismo strawinskyano en Falla. La tendencia neoclasicista era simplemente

⁶⁴ MARCO, Tomás: *Música española de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1970. Y *La música de la España contemporánea*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1970.

⁶⁵ FERNÁNDEZ- CID, Antonio: *La música española en el siglo XX*, Madrid, Fundación Juan March, 1973, p. 11.

⁶⁶ FALLA, Manuel de: *Escritos sobre...*, p. 72.

⁶⁷ LIVERMORE, Ann: *A short history of spanish music*. London, Gerald Duckworth, 1972.

⁶⁸ GOLDBECK, Frederick: *France, Italy, Spain, Twentieth Century composers*, vol. 4, London, Weidenfeld and Nicolson, 1974.

⁶⁹ SALZMAN, Eric: *XX century music*, Buenos Aires, Victor Lerú, 1979.

nombrada al tratar el *Concerto* de Falla pero sin valorar la trascendencia y significado de la misma⁷⁰.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 93-95.

CAPÍTULO VII

NACIONALISMO, VANGUARDIA Y CLASICISMO MODERNO

Durante este trabajo nos hemos referido constantemente a dos conceptos historiográficos no exentos de ambigüedad, relacionados íntimamente con el Clasicismo Moderno y en general con el arte y la música de la primera mitad del siglo XX en España. Su entidad historiográfica nos obliga a analizar su filiación con los conceptos aquí tratados para extraer una serie de conclusiones que diluciden su importancia desde la perspectiva actual.

1. ¿Un concepto de vanguardia?

Se suele incluir el Neoclasicismo en las llamadas *vanguardias musicales y artísticas*, sin entrar a analizar la validez del concepto y su ambigüedad. Emilio Casares habla, por ejemplo, de la recepción de la vanguardia europea, en la que incluye movimientos como el impresionismo, neoclasicismo y dodecafonismo, como algo esencial en el cambio musical de los años veinte¹. Sin embargo, es necesaria una revisión de dicho concepto y su aplicación al caso español, teniendo en cuenta que son los mismos críticos de la época los que lo utilizan para referirse a las nuevas tendencias musicales².

A lo largo de este trabajo se han ido viendo algunas implicaciones del término *vanguardia* y sus significados en relación al concepto de Neoclasicismo, no solamente desde la perspectiva de los estudios actuales o recientes sobre el tema, sino también desde el punto de vista de los principales protagonistas de la época.

Entendemos el término vanguardia con su significación de avance y renovación crítica³, aludiendo a los movimientos artísticos desarrollados entre 1910 y 1939 en los que se incluyen, entre otros, el futurismo, el suprematismo, el neoplasticismo, el dadaísmo, el surrealismo, la nueva objetividad y el cubismo como movimiento estético general, que prevalece sobre todos ellos y del cual tomará presupuestos esenciales el clasicismo moderno. Remarcamos de nuevo la importancia de la vanguardia en España en síntesis con el novecentismo y resultado de presupuestos noventayochistas, modernistas y simbolistas.

Pero para establecer unas conclusiones en cuanto a la entidad y validez del Neoclasicismo como movimiento de vanguardia habría que estudiar también la significación del concepto en el pensamiento de los propios protagonistas de la época y su aplicación a los conceptos de Neoclasicismo y Clasicismo Moderno.

¹ CASARES RODICIO, Emilio: *La generación de la República o la Edad de Plata de la música española*, Madrid, Fundación Juan March, 1983, pp. 11-12.

² Rafael Rotllán señalaba en *El Debate*: “Los compositores de *vanguardia* siguen el arte pujante y rítmico de Stravinsky...”, citado en: *Ibidem*, p. 19.

³ Recordamos la distinción entre vanguardia y movimiento moderno explicada en el capítulo 2.

1.1.Utilización del término vanguardia en los escritos de la época

Encontramos un ejemplo de la temprana utilización del término *vanguardia* en relación a los nuevos clasicismos en los escritos de Guillermo de Torre⁴. El escritor indicaba la necesidad de lo constructivo dentro de la vanguardia, rechazando las vanguardias destructivas como el futurismo. Los términos vinculados con lo constructivo eran sencillez, orden, pureza. Esta nueva conciencia surgía en el ámbito de otros movimientos de vanguardia como el ultraísmo y el simultaneísmo, que proclamaban los valores de pureza y clasicismo hacia 1918, interactuando con el cubismo y la influencia novecentista.

En *Literaturas europeas de vanguardia* Torre afirmaba: “las vanguardias han cerrado su etapa de análisis y disgregación, entrando ya en otra etapa, más seria y fecunda, de análisis y construcción”⁵. Se refería a las primeras vanguardias como el futurismo. De Torre defendía el retorno al orden dentro de una estética progresista, lo que venía a ser, desde el punto de vista actual y como hemos explicado más arriba, el intento de síntesis entre novecentismo y vanguardia, la posibilidad de un avance, de una vanguardia, ordenada.

Esta opinión era compartida en el ámbito de la plástica por Juan de la Encina -seudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal-, quien señalaba la superación del primer arte de vanguardia, consideración común de los círculos novecentistas, orteguianos e institucionistas⁶. Se desacreditaba el arte de “vanguardia anterior” para recibir mayor influencia del llamado “arte nuevo” de Europa, vinculado con lo clásico como orden.

Cuando en 1925 se estrena *Pacific 231* de Honneger, Salazar le atribuía cualidades estéticas “de deleznable categoría”⁷, ya que respondían a una vanguardia ya pasada, el futurismo, que él relacionaba en ese momento con un romanticismo negativo⁸. Matilde Muñoz ya había señalado años antes la “avanzada”⁹ de la música de Debussy por su depuración y claridad frente al futurismo –identificado de nuevo con lo romántico-¹⁰. Pero en 1925 el neoclasicismo triunfaba sobre romanticismo e impresionismo y sobre la vanguardia concebida como desorden o disgregación.

⁴ DE TORRE, Guillermo: “Bengalas”, *Tobogán*, Madrid, agosto de 1924, citado en BRIHUEGA, Jaime: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España (1910–1931)*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 110-113.

⁵ DE TORRE, Guillermo: *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, Renacimiento, 2001, (primera edición 1925. Caro Raggio), p. 47.

⁶ Tanto *España* como *Hermes*, revistas novecentistas fundadas en 1915 y 1917 respectivamente, no rompían aún con el espíritu del 98. La presencia de Juan de la Encina o Moreno Villa fue crucial para que en ambas se reflejara una síntesis entre vanguardia y novecentismo. MAINER, José Carlos: “Contra el marasmo, las revistas culturales en España (1900-1936)”: *Arte moderno y revistas españolas...*, pp. 103-131.

⁷ SALAZAR: “El *Pacific 231* de Honneger. Modernidad y camouflagé”, *El Sol*, noviembre de 1925.

⁸ Al igual que Mantecón. Rechazaban el dadaísmo de Tzara como algo obsoleto.

⁹ Término que denota su conocimiento de la idea de vanguardia como avance y ruptura crítica, y su terminología.

¹⁰ MUÑOZ, Matilde: “Futurismo”...

Arconada identificó en la misma fecha la vanguardia musical con la música nueva¹¹. Destacaba el papel de avanzada que cumplían algunos críticos como Salazar o Mantecón en la difusión de esta música vanguardista.

Subirá, por el contrario, rechazaba ya en las mismas fechas el neoclasicismo como una de las vanguardias musicales, de “moda”, frente a la búsqueda de la “esencia” en la música, como habían indicado “Beethoven y Paul Bekker”¹². Según su visión romántica, los retornos a Mozart, a Bach, al estilo preclásico, así como las nuevas obras de Bartók, Hindemith, Prokofieff, Milhaud..., eran parte de esa moda.

En ambas actitudes contrapuestas, tradicional y renovadora, se identificó plenamente el Neoclasicismo con la idea de vanguardia a partir de la influencia conceptual y terminológica del cubismo, justo en la mitad de los años veinte, cuando se cerraba una etapa de búsqueda, el surrealismo estaba penetrando ya en algunos círculos¹³ y se eludían los clichés sobre música pura, objetividad y neoclasicismo como fórmula.

Hacia 1927 los críticos hablaban de vanguardia no sólo para referirse a la música de Stravinsky, sino también a la música de la línea Falla-Halfpfer, identificada con lo nuevo en lo racial¹⁴. La vía nacionalista conciliaba en el neoclasicismo lo moderno – vanguardia- y lo tradicional. Era posible una vanguardia que respondiera a las necesidades espirituales de la época, “que no sea para cenáculos y para minorías, sino que se distinga por su gran aliento, dinamicidad, seriedad y universalidad [...]. Si este arte retorna- dice Casella- entonces quedarían bien pronto destruidas todas esas palabras voluminosas y obsesionantes que dicen “objetivismo”, “arte puro”, “neoclasicismo”¹⁵. Esta perspectiva era común a las plumas más reaccionarias y a las más avanzadas.

El término vanguardia comenzó a aparecer con más frecuencia cuando se estaban considerando terminados los principales movimientos de vanguardia de las dos primeras décadas de siglo. Aparecía como término usual porque en los años treinta el arte, precisamente por el hecho de plantearse estas cuestiones, comenzaba a ser político y se analizaba la renovación de la década anterior. Ello coincidía con el surgimiento de un planteamiento de síntesis entre lo clásico y lo romántico y sobre todo por el asentamiento en la conciencia crítica de que había existido un nuevo clasicismo o clasicismo moderno.

La *Gaceta Literaria* publicó en 1930 una encuesta sobre el concepto de vanguardia, realizada a las principales figuras que habían guiado el arte, la literatura y la música nuevos desde dos décadas antes¹⁶. Es interesante comparar las respuestas.

Miguel Pérez Ferrero hablaba del uso indiscriminado del término *vanguardia* como saco roto en el que habían entrado anteriormente todas las tendencias renovadoras.

¹¹ Hemos señalado ya las significaciones de música nueva en relación al neoclasicismo. ARCONADA, César M.: “Ensayo sobre la música en España”, *Proa*, Buenos Aires, 1925, en: *La música en la generación del 27. Homenaje a Lora*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 239-241.

¹² SUBIRÁ, José: “Desde Madrid” *Revista Musical Catalana*, núm. de diciembre de 1924, pp. 306-308.

¹³ ESPINA, Antonio: “Realismo mágico”, *Revista de Occidente*, mayo de 1927, tomo XVI, pp. 110-112.

¹⁴ SALAZAR Y CHAPELA, E.: “La joven trinidad Halfpfer-Pittaluga”,...

¹⁵ SUBIRÁ, José: “Vanguardismo y sinceridad”, *Boletín Musical de Córdoba*, abril de 1929, pp.7-8.

¹⁶ “Qué es la vanguardia”, (editorial). *La Gaceta Literaria*, 1 de junio, 15 junio, 1 de julio y 15 de julio de 1930.

Para Giménez Caballero la vanguardia ya no existía. Y en su desarrollo contemplaba dos momentos, uno revolucionario y otro constructivo en el que se incluía el neoclasicismo:

En España sólo queda el sector político, donde la vanguardia como audacia, juventud, subversión, puede actuar [...]. La vanguardia fue un término bélico nacido de la guerra. Primero adoptó un aire subvertedor, irracional, libertario. (Dadaísmo, futurismo, maximalismo, cubismo... todos los ismos). Después, un aire constructor, ordenador. (Tomismo, clasicismo, bolchevismo, fascismo, gongorismo).

El surrealismo era para este autor un movimiento subversivo -de nuevo- que no construía. Su perspectiva era tendenciosa pero resumía conceptos que imperaban en común. Desarrollaba estas ideas en *Literatura Española 1918-1930*¹⁷. El proceso de vanguardia ya había concluido, pero seguía identificando vanguardia constructiva con nuevos clasicismos y retorno al orden en Lorca, Alberti, Salinas, Bergamín, Moreno Villa, Jarnés, Arconada, y *L'Amic de les arts*.

Arconada renegaba asimismo en sus respuestas a esta encuesta del término vanguardia. Postulaba lo individual, lo personal. Ya no había lucha en el arte y por eso la vanguardia no existía: “Hoy lo podemos ver claro. Lo que postulaba la vanguardia era la quiebre de lo exquisito. Es decir, las últimas delincuencias del impresionismo-. La pintura quebrada de reflejos de sol, la música acuática y vaporosa. La poesía simbolista, la arquitectura barroca de confituras de yeso”. Por su parte Esteban Salazar y Chapela afirmaba: “después del fenómeno, su teoría. Después del fenómeno vanguardia, esta teoría disfrazada de encuesta, la vanguardia existió, gozó y murió [...] existió cuando debió de existir”.

Mauricio Bacarisse identificaba la vanguardia anterior clara y taxativamente con los nuevos clasicismos:

Creo que debe llamarse movimiento de vanguardia al movimiento de integración de las letras o artes españolas al espíritu occidental desde la terminación de la guerra hasta hoy [...]. Los fenómenos más restallantes, de los que se sienten émulo los jóvenes –Apollinaire, Marinetti, Picasso–, constan de un elemento sustantivo: análisis de lo clásico y un adjetivo pathos combativo.

Matizaba además la separación entre la imitación del pasado y la inspiración en el pasado para lo que entonces él consideraba verdadera vanguardia, según las ideas explicadas sobre rehumanización y socialización del arte, una vanguardia abierta, internacionalista y antitradicionalista.

Por su parte Eugenio Montes definía la vanguardia como el “guirigay que con apariencia de desorden ha restaurado el orden: toda la gran restauración del orden metafísico y auténtico que ha ocupado los dos últimos decenios, se ha cumplido bajo el signo del vanguardismo. El orden filosófico lo han traído los filósofos vanguardistas. [...] así, vanguardia, para mí, significa tradición, es decir, guardia de un espíritu íntegro y unitario desgarrado pro el siglo XIX”. Paradójicamente vanguardia se aplicaba como tradicionalismo con una referencia implícita al retorno al orden y a los nuevos clasicismos. De acuerdo estaba José Arias Cossío: “la vanguardia no será sino la extrema avanzada de la tradición”, desde una posición más política.

¹⁷ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: “Literatura española 1918-1930”, *The European Caravan*, NY, 1934. Citado en BUCKLEY, Ramón. CRISPIN, John: *Los vanguardistas españoles*, Madrid, Alianza Editorial. 1973, p. 49.

José Díaz Fernández criticaba los *ismos*, y la concepción anterior de la vanguardia como “una clase de arte demasiado estricto y neutral”. Su crítica a la vanguardia - retorno al orden y el neoclasicismo- iba por el carácter político e ideológico que esta podía haber adquirido. Por eso Díaz Fernández proponía el término “avanzada”, con “verismo en el pensamiento y autenticidad en la emoción”¹⁸.

En la crítica musical se reflexionó también sobre la vanguardia en 1930. La perspectiva que presentaba Salvador Bacarisse en *Ritmo*¹⁹ era más sesgada, pero identificaba arte y música nuevos con vanguardia sin distinción, y manifestaba la necesidad, según Cocteau, de una sinceridad y una reivindicación constructiva del pasado, no reaccionaria. Lo que consolidaba los criterios presentados por José Díaz Fernández.

Subirá criticaba de nuevo el anti-romanticismo de los años veinte, que identificaba con “los secuaces del vanguardismo”²⁰. Juan Gols iba más allá, explicando que “el vanguardismo es, espiritualmente, fruto del romanticismo más desenfrenado”²¹. La música de vanguardia, usando el término como tal, se asociaba a Poulenc y Prokofieff, además de Ravel y Strawinsky.

Se asociaba por tanto el término vanguardia al neoclasicismo y a la evolución de la música desde 1915, como algo pasado ante la nueva necesidad de una música comunicativa²².

En Cataluña, como señala Francesc Cortés, la Associació Obrera de Concerts tuvo un importante papel para difundir la música desde una posición política y socializadora del arte. La revista *Fruicions*, ya citada aquí, publicaba en 1930 un artículo de Rosenfeld donde asociaba el término vanguardia a las masas en tanto se podía acercar la música moderna al proletariado. Se hablaba en realidad de obras de Beethoven, Mozart, Mahler, Brückner.

El sentido del término vanguardia en lo musical adquiriría así carácter revolucionario, contrario a su asociación a las minorías en años anteriores: “En lugar de hacer a los trabajadores entender la sinfonías de Beethoven mediante una educación basada en la cultura musical, les hemos hecho entender las relaciones existentes entre arte y el pueblo, entre la actualidad musical moderna y el proletariado revolucionario [...] el arte como arma de su liberación”²³.

Como reflexión final y antes de entrar a analizar filiaciones concretas entre el cubismo y el neoclasicismo, hemos de señalar que en primer lugar hay que hacer constar que el concepto de vanguardia se hizo equivalente a los ya explicados de arte nuevo, moderno, actual, etc. Sin embargo no es hasta el final de los años veinte cuando prolifera la aplicación del término propiamente dicho dentro de la reflexión sobre los *ismos* y vanguardias anteriores, y la promulgación de una rehumanización del arte y nuevo romanticismo. De la misma manera que a partir de los años veinte la polémica

¹⁸ DÍAZ FERNÁNDEZ, José: “Notas. el Nuevo Romanticismo”, *Revista de Occidente*, vol. 30, dic. 1930.

¹⁹ BACARISSE, Salvador: “Sinceridad e informalidad”, *Ritmo*, núm. 24, 15 de noviembre de 1930.

²⁰ *Música*, mayo de 1930, p. 147

²¹ GOLS, Joan: “El centenario del romanticismo. Los románticos de 1830 y los de nuestros días”, *Música*, mayo de 1930, p. 144.

²² SUBIRA, José: “Francisco Poulenc y el Grupo de los Seis” *Música*, mayo de 1930. y JUAN DEL BREZO: “Concierto en do de Prokofieff, y Kardin de Zubizarreta”, *La Voz*, 11 de febrero de 1933.

²³ ROSENFELD, Fitz: “La cultura musical obrera en Viena”, *Fruicions*, núm. 34, 1930, p. 5.

del arte nuevo era común, en el final de dicha década se suscitó la polémica sobre la vanguardia.

Esto puede sugerir, en principio, una correlación temporal y de evolución con el neoclasicismo, que aparece dentro de la necesidad constructiva y de orden tras la Primera Guerra Mundial, unido al aparente rechazo de la primera vanguardia, y que prolonga su discusión hasta el final de los años veinte cuando se habla de vanguardia en sentido retrospectivo y se rechaza junto al retorno y al neoclasicismo. Ello confirmaría en principio el neoclasicismo como tendencia de vanguardia al menos desde la opinión de los propios protagonistas de la época.

Por otra parte ello supondría solamente una visión unívoca o unilateral del neoclasicismo, el progresista, renovador, cuando éste tuvo diversos significados y se utilizó desde diversos frentes, muchas veces despojado de contenido ideológico. Además, el neoclasicismo se rechazó desde la refutación general de modas, minorías, estandartes deshumanizadores malentendidos o corrientes puristas, mientras que la necesidad de lo clásico estaba vigente aún desde la proclamación de un nuevo ideal romántico.

1.2. Filiación de Clasicismo Moderno y Neoclasicismo con los movimientos de vanguardia: La importancia del cubismo y el surrealismo

En el cuerpo de esta tesis hemos puesto de manifiesto en repetidas ocasiones la importancia de los Ballets Russes en la vanguardia, estableciendo las bases de una trayectoria en la que el cubismo y el surrealismo tendrían especial importancia vinculadas al neoclasicismo. La similitud conceptual, temática y terminológica de esta estética con el cubismo y más adelante con el surrealismo impele a resaltar algunos aspectos a modo de recapitulación en cuanto a la filiación del Neoclasicismo con estas corrientes.

Guillaume Apollinaire, refiriéndose a *Parade*, hablaba de surrealismo y no de cubismo²⁴:

Es un poema escénico que el músico Erik Satie pone en una música expresiva, tan neta y tan simple que se reconocerá en ella el espíritu lúcido de la Francia misma [...] El pintor cubista Picasso y el más audaz de los coreógrafos, Leonide Massine, lo realizó a través, por primera vez, de la alianza de la pintura y la danza, de lo plástico y lo mímico. De esta nueva alianza, surge en *Parade* una clase de surrealismo donde se ve el inicio de una serie de manifestaciones de este Nuevo espíritu²⁵.

Existe en España asimismo una línea discursiva desde el ultraísmo al surrealismo a través de la noción de lo clásico que establece una serie de hitos terminológicos y conceptuales para la definición estética del Neoclasicismo a partir de premisas de la vanguardia plástica y literaria. El papel de las corrientes plásticas, especialmente el cubismo, como otra de las facetas de la influencia francesa en España, informó y

²⁴ *Excelsior*, 11 de mayo de 1917, p. 5.

²⁵ Apollinaire escribe a Picasso el 11 de septiembre de 1918 a raíz de la decoración de la villa de Madame Biarritz con diseños neorrenacentistas, y le dice que concuerda con sus preocupaciones: renovar su poesía según el ritmo clásico. SILVER, Kenneth E.: *Esprit de corps, vers le retour a l'ordre*, pp. 124 y ss.

canalizó muchos de los juicios terminológicos desde los cuales se establecían los puntos de observación de las nuevas obras musicales. La importancia del constructivismo musical ya señalado, y su paralelo en concepciones plásticas, hizo resaltar en muchos compositores esta cualidad, con la que se estableció la asociación del clasicismo musical a una serie de cualidades extraídas de la arquitectura y la plástica, y viceversa. La ironía comentada, unida al deseo de simplificación y de pureza, fue rasgo también estrechamente ligado a corrientes como el cubismo.

La perspectiva del estudioso José Carlos Mainer aclara el asunto:

En ese camino de simplificación y pureza acudieron también los entusiastas del “cubismo”, reduciendo la realidad a planos. Colores rigurosos, líneas [...] (con una voluntad muy lejana del impresionismo naturalista del que procedían) [...]. Una de las primeras afirmaciones españolas en el terreno de las artes plásticas se produjo en la Exposición de Artistas Ibéricos celebrada en Madrid en el año 1925 y cuyo manifiesto -reproducido, entre otros lugares por la inquieta e importante revista coruñesa *Alfar*- fue firmado por escritores [...] y músicos como Manuel de Falla y Oscar Esplá [...]. El manifiesto y la asociación que lo firma tienen un tono ecléctico entre la modernidad cosmopolita y el endeudamiento a lo racial²⁶.

En Europa había sido *Petrouchka* la obra identificada con el cubismo por los planos sonoros y el juego rítmico. En España se produjo, en menor medida, esa identificación, que tuvo sin embargo una gran presencia en la crítica antes de los años veinte a través de *El Sombrero de tres picos*, como se muestra en este trabajo.

El tratamiento de *Sinfonietta* en la crítica demuestra la tendencia a establecer similitudes lingüísticas con las artes plásticas (cubismo, surrealismo²⁷) y la literatura²⁸. La asociación estética entre las diferentes artes, la aspiración a la música pura, la problemática de los retornos y la ironía en la creación artística se manifestaron precisamente en un artículo cuyo motivo esencial y punto de partida para estas consideraciones era *Sinfonietta*: Fernando Vela comentaba en 1927 esta obra de Ernesto Halffter poniendo en paralelo sus rasgos estéticos con los del cubismo en su defensa del arte nuevo:

Esta música nueva es clara, alegre, salta y danza, equilibrada sobre la cuerda del ritmo [...]. El burgués prefiere la otra música, la que hace llorar, soñar, le santifica como una extremaunción [...]. Nosotros preferimos la música que se ve, que se queda, que está fuera de nosotros. Probablemente es un rasgo típico del arte actual presentar en áspera desnudez sus problemas. El cuadro cubista deja ver el andamiaje para obtener el volumen... de aquí la agresividad del arte nuevo contra el viejo, porque patentiza el problema que éste daba por resuelto, por tanto su falsedad²⁹.

²⁶ MAINER, José Carlos: *La Edad de Plata...* p. 194.

²⁷ ARCONADA, C.M.: “El Superrealismo musical”, *Alfar*, febrero de 1925, pp. 22-31.

²⁸ “En consonancia con la forma, evocadora de géneros musicales dieciochescos, la estructura melódica de la obra intenta una aproximación al lenguaje de los clásicos de este siglo, *Pulcinella* y el *Concerto*. Bajo este aspecto, la *Sinfonietta*, parece realizar hoy de un modo forzosamente cordial esa aspiración clasicista que la Europa actual presenta en todos los órdenes literarios y musicales”. “Conservatorio Nacional de Música y declamación”, *Orquesta Sinfónica de Arbós*, 26 de diciembre de 1931.

²⁹ VELA, Fernando: “El arte al cubo”, *Revista de Occidente*, núm. 46, abril 1927, pp. 55-60.

1.3. Strawinsky-Picasso-Falla

El paralelismo entre Picasso y Strawinsky fue frecuente en los textos sobre neoclasicismo y clasicismo moderno, a través de los criterios de Cocteau y los principales críticos franceses, canalizados por influjo de d'Ors y las nociones de latinidad y mediterraneidad. Ya en 1923 Cocteau hacía una comparación entre ambos artistas señalando el carácter clásico, ordenado, de Picasso y la música de *Pulcinella*³⁰. André Coeuroy recapitulaba en 1927 la trayectoria de ambos artistas haciendo un paralelismo entre la trayectoria de Strawinsky, desde el primitivismo, pasando por *Pulcinella* hasta la *Sinfonía de los Salmos*, y la de Picasso, desde el retorno a Ingres hasta su último estilo lineal³¹.

Los primeros artículos que en la revista *España* hablaron de neoclasicismo utilizaban la referencia del Picasso neoclásico, empleada por la prensa y el pensamiento franceses para destacar su idea de pureza. Joan Llongueras fue uno de los primeros críticos españoles en asociar el nombre de Picasso al de Strawinsky en la prensa catalana: “El seu nom sec i incisiu com una agulla ens arriba soviet voltat d'incongruents fulguracions, al costat del d'en Picasso”³².

No obstante, y aunque el criterio de comparación Strawinsky-Picasso quedó periclitado en la crítica musical española desde principios de los años veinte por influencia francesa, especialmente en aquellos críticos del arte nuevo que destacaron el neoclasicismo -Bal y Gay, Mantecón, por supuesto Salazar-; existió una reivindicación de “pureza racial” a través del neoclasicismo que a veces dejaba de lado a Strawinsky y comparaba a Falla con Picasso por la síntesis de lo español y lo moderno -clásico-, como hemos visto en el análisis de algunas críticas. Aunque Salazar matizaba en 1924 que no estaba muy de acuerdo con la comparación Strawinsky-Picasso, confirmaba que en la vuelta a Pergolesi había algo también del retorno a Ingres, y la alusión comparativa continuó en sus críticas así como en las de otras plumas durante toda la década de los años veinte³³.

Rafael Alberti explicaba en *La Arboleda Perdida*, refiriéndose al estreno de *El Sombrero de tres picos*: “Además de descubrir el pasionante ritmo y el alma jonda de Falla se me reveló toda la gracia y embestida creadora de Picasso, simple y cálida geometría que se abrazaba fusionándose al quiebro colorido de los bailarines”. Esa comparación surgía de la influencia del cubismo³⁴, un cubismo definido desde la idiosincrasia española, que permitía unir lo formal y lo “sensual”³⁵.

³⁰ COCTEAU, Jean: “Picasso”, *A call to order*, London, Faber and Gwyer, 1926, pp. 223-248

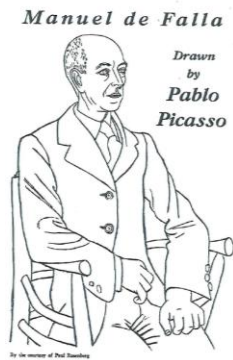
³¹ COEUROY, André: “Deux paralleles: Picasso et Strawinsky”, *Revue Hebdomadaire*, 2 de abril 1927.

³² LLONGUERAS, Joan: s.t., *La Veu de Catalunya*, 17 de marzo de 1924.

³³ SALAZAR: “La vida musical. Strawinsky. *Pulcinella*, *El Pájaro de Fuego*”, *El Sol*, 26 de marzo de 1924. En *La música Actual en Europa y sus problemas* Salazar señalaba que el influjo de Strawinsky “se ejerce en términos comparables a la influencia de Picasso en la pintura europea del mismo momento [...]”. Ideas también manifiestas en *Música y músicos de hoy*, el capítulo “Clasicismo y perfil de época”, pp. 241 y ss.

³⁴ ALBERTI, Rafael: *La arboleda perdida...*, pp. 143-144.

³⁵ “Picasso, no retorna, como sí pretende Strawinsky, a nada, sino que crea, por eso, es actual, -una vida napolitana que hoy puede funcionar como “constante” y sobre dos polos: la belleza del anche sobre el mar y el calor, el barullo alegre, hechos picaresca sensualidad...”. SOPENÑA, Federico: *Picasso y la música*, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 1982, p. 83.



WEISSMAN, Adolphe: "Race and modernity", *Modern Music*, núm. 1, febrero de 1924, pp. 3-6.

1.4. *Pulcinella* y *Maese Pedro* o la comparación Falla-Strawinsky

En mayo de 1924 la *Revista de Occidente* publicó un artículo de Salazar titulado "Polichinela y Maese Pedro"³⁶. Dicho texto es de gran trascendencia no sólo por el medio donde se publicó sino, en primer lugar, porque se hizo en fecha tan señalada para la cuestión de los retornos artísticos y musicales en España y en Europa y, en segundo lugar, porque tuvo una importante repercusión posterior.

En Cataluña *Pulcinella* provocó reacciones contrarias y sobre todo suscitó la idea de una música "ultramoderna", aunque de líneas "melódicas robustas". El uso de la tradición italiana –Pergolesi– fue visto por la crítica musical catalana como un aspecto de extravagancia. En 1924, ante su estreno en Barcelona, Joan Salvat comentaba:

La suite *Pulcinella* pertenece al último estilo de Strawinsky [...]. El público ha sido gratamente sorprendido [...]. Strawinsky ha utilizado motivos y temas de Pergolesi, que guardando el carácter italiano de la época, son tratados con singular fantasía y un gusto extravagante en la orquesta³⁷.

Por el contrario, en Madrid se destacó la cuestión de los retornos y la problemática del neoclasicismo. El artículo de Salazar constata que la problemática del retorno era general en las diferentes áreas artísticas y que el poso madrileño de novecientos y vanguardia conciliados en el retorno al orden suscitó muchos de los criterios manifestados.

Salazar estableció un criterio comparativo novedoso para la metodología de la musicología española hasta entonces. En el texto plantea la acogida crítica de la obra de Stravinsky, fundamental para la comprensión de la idea de música nueva y moderna, así como los argumentos sobre la obra de Falla que permiten dilucidar la aplicación del concepto de retorno en la música española.

En Francia el criterio del neoclasicismo strawinskyano estaba afirmado, así como el estudio de su influencia en compositores jóvenes. Salazar daba la vuelta a los argumentos para definir un neoclasicismo propiamente español al comparar ambas obras: "la proximidad de su audición aquí ha hecho notar el paralelismo que conduce a amabas en sus vidas exteriores y la divergencia de sus internos modos de ser". En primer lugar corroboraba la existencia de una corriente neoclasicista en Europa:

³⁶ SALAZAR, Adolfo: "Polichinela y Maese Pedro", *Revista de Occidente*, núm. 11, mayo de 1924.

³⁷ SALVAT, Joan: "Strawinsky a Barcelona" *Revista Musical Catalana*, núm. 21, 1924, p. 85. (También publicado con el mismo título en *La Vanguardia*, 14 de marzo de 1924).

La razón es doble: una honda, emitida en la conciencia de todos los artistas de la época, es una razón completamente estética, que determina esa perspectiva de segunda o tercera planta, reflejo de reflejos por los que va quebrándose el rayo de la impresión antes de llegar al remoto camarín donde se refugia la determinación creadora del artista contemporáneo.

Definía así la metáfora del arte nuevo, la idea del espejo –criterio ultraísta y cubista– como reflejo del dieciochismo neoclasicista y la deformación strawinskyana a la que se aludía en todas las críticas. Además, Salazar se quejaba de la escasa importancia que se dio a tales hitos musicales en España:

Las almas sonoras de *Polichinela* y *Maese Pedro*, traducidas al idioma del siglo que vamos andando, han tenido una fugaz corporeidad, a pocos días de distancia, en auditorios madrileños. Strawinsky y Manuel de Falla son dos motivos de vivo interés en Europa [...] más fuera de España que aquí mismo, a buen seguro, por lo que al autor español, de entrambos, se refiere.

Esta apreciación era similar a la de otros críticos como Arregui: “¿No sería momento oportuno para ofrecer un homenaje a estas tres grandes figuras del arte contemporáneo ruso, francés y español? ¿No sería momento adecuado para que fuesen condecorados estos tres eminentes artistas?”³⁸. Estas dos críticas son significativas como ejemplo de la importancia primordial que se otorgaba a Strawinsky. Salazar afirmaba:

No es la frívola excusa de su coincidencia lo que invita a considerar paralelamente el *Pulcinella* strawinskyano y el *Maese Pedro* de Falla [...]. Reacciones tan típicas y tan ejemplares de sus autores que, a través del prisma que puede ser, el rayo más claro del talento de aquéllos se descompone con singular precisión en los elementos que lo integran [...]. Son una condensación de los caracteres y virtudes más especiales y peculiares que constituyen lo personal y sustantivo de sus autores. Lo característico de *Pulcinella* está en el escorzo con que Strawinsky ha enfocado la perspectiva histórica a contrapelo, esto es, cómo ha sentido la farsa napolitana al reflejársela ante su vista el espejo que frente a él vuelve su alabeada superficie al pasado histórico. Y lo característico de Falla está en cómo ha cerrado “el libro inmortal” para proyectar el pasaje donde se cuenta la aventura del titiritero y sus muñecos, con un contorno limpio de dejes y reminiscencias cervantinas. Y de tal modo esto, que cuando lo cervantino y lo quijotesco aparecen menos velados por la nueva concepción y asoman y escudriñan por entre las mallas y cendales en que están envueltos, se nos sobresalta un tanto el ánimo contemplativo y apunta la impaciencia. Sin duda, ocurre menos esto cuando Strawinsky no vela del todo a Pergolesi, a causa de la virginidad de este tema, comparativamente, a lo menos, con el tema Cervantes³⁹.

Estas palabras evidencian la visión de la crítica: el uso de la tradición culta española había de ser respetuoso; la intención de Falla no era la misma que la de Strawinsky, *deformación*, sino que el enaltecimiento de la tradición española y su modo de velarla se plasmaba a través del mismo lenguaje que Strawinsky, a pesar de que éste sí había dado la vuelta a la tradición.

Esta ocultación, este disimulo de la semilla germinatoria, Pergolesi o Cervantes, es, pues, una cosa esencial en ambas obras. Strawinsky, acaso con clara voluntad de deformación al estilo del Picasso de los Arlequines, y en Falla, de un modo intuitivo, más como un resultado de la imposición estética ambiente. Aquel más por criterio, éste más por inspiración. [...] Pero hay otra razón más clara e inmediata, y es que Cervantes y Pergolesi son excusa, soporte para remontarse a un plano muy distinto de realizaciones. Después de todo, esto no es sino continuar

³⁸ ARREGUI, Vicente: “Strawinsky, Ravel y Falla en Madrid”, *El Debate*, 20 de marzo de 1924.

³⁹ SALAZAR, Adolfo: *Op. cit.*

la tradición y proseguir la carrera de esos personajes que ya eran famosos en el siglo del manco (de Lepanto) y del cojo (de Pergola)⁴⁰.

A continuación Salazar analizaba rasgos estrictamente musicales de ambas obras. La reducción de orquesta, “aproximando el conjunto orquestal al de un concierto grosso”, son rasgos asociados a la tradición del XVIII. El autor incluía la referencia al *Concierto para piano* de Strawinsky, y la recurrencia a la tradición culta, esta vez Bach. Se justificaba la importancia de un contenido lírico, subjetivo y emocional en Falla:

De tal manera, el estilo en que ahora trabaja -he podido oír íntimamente su “concierto” de piano, contrabajos e instrumentos de viento, aún no enteramente terminado tiene ya la dureza, cohesión y fría brillantez de un filón metálico. En ese concierto Bach aparece como tema estético, de un modo análogo al que Pergolesi constituye en su *Pulcinella*. Se comprende el valor evocativo y el color de época que las gamas y armonías modales presentarían para Falla al trabajar en el *Retablo de Maese Pedro*. Tanto más, cuanto que son el tratamiento adecuado a la sustancia melódica que emplea frecuentemente, evocación de romances del siglo XVII, y a otros elementos de inflexión popular. [...] El tratamiento de esta materia sonora es opuesto a Strawinsky, procurando Falla que el esqueleto o bastidor melódico quede disimulado bajo el interés de su valor poético-expresivo, y redondeando sus contornos, velando sus perfiles, fundiendo sus formas en el tapiz general. Son éstos como portillos por donde penetrar en el prado florido de la evocación y del subjetivismo poético.

La comparación que hizo Salazar imprime de por sí una concepción del *estilo* determinante en la noción de forma y equilibrio formal en el momento, según hemos explicado. Es la idea de Wölfflin del estilo en su obra *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, que se publicó justamente este mismo año en castellano⁴¹. El estilo es definido a través de la forma como síntesis y Salazar lo recogía: “Esta distinción entre manera y estilo, es decir, entre lo que es inalienable de un artista y las normas [...] me parece indispensable para entender los famosos *retours*. Lo que los artistas modernos han hecho consiste sólo en acercarse a esas normas estilísticas generales, no a lo personal de un clásico”⁴².

Por otra parte, al comparar una obra con otra, Salazar hacía una crítica implícita a la idea de deshumanización, advirtiendo su riesgo, planteando el conocimiento de las teorías de deformación desarrolladas en Francia sobre la obra de Strawinsky, precisamente a raíz de *Pulcinella*:

Hoy puede comprenderse claramente cuál fue la idea estética germinal, y nada me parece mejor que esta definición de Arthur Lourié: una violación inteligente y hábil de un canon antiguo crea un canon nuevo, definición que a su vez está basada en la teoría de Picasso, según la cual todo artista es un deformador [...] de su “manera”, la cual se mueve dentro de un estilo de la época.

Planteaba la idea del arquetipo (a través de la idea de la forma-tipo tomada de Lourié) de modo similar a las artes plásticas, el teatro y el ballet: “La trascendentalidad de la farsa misma, que es la combinación de una serie de sentimientos ejemplarizados, tipificados, sentimientos raíces de lo humano [...] esqueleto que se viste de sangre nueva en cada época”.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ WÖLFFLIN, H.: *Op. cit.*

⁴² Véase el apartado sobre “La contraposición entre el siglo XVIII y el siglo XX y el concepto de estilo”

El texto distinguía entre dos criterios de utilización del pasado: actualidad y evocación. La distancia irónica en Strawinsky, la deformación o deshumanización respondían la primera, mientras que Falla, como romántico, evocaba la historia.

Estas mismas ideas se manifestaron en otras voces aunque procedieran de medios de diferente índole ideológica, probablemente siguiendo los criterios de Salazar en *El Sol* y otras publicaciones. Vicente Arregui describió el carácter arcaico de la partitura pero remarcando la “musicalidad” en Falla⁴³, contrapuesta a la extravagancia de Strawinsky, la cual remarcaba también Espinós al escribir en el periódico conservador *La Época*⁴⁴.

Salazar manifestaba su idea del neoclasicismo como vía para la conformación de un nacionalismo musical que corrobora en escritos posteriores, introduciendo además la noción de el neoclasicismo español como anterior, lo cual venía a ser en su índole nacionalista una idea romántica del propio crítico. En *Sinfonía y Ballet* afirmaba⁴⁵:

Quando se investigue el punto de arranque de esta resurrección hoy dominante en Europa por el gusto de las inflexiones dieciochescas y que desde Mendelssohn y Wagner hasta Debussy y Ravel han pasado por varias fases, se sabrá que gran parte del *Retablo* de Falla estaba escrita antes de obras de determinados compositores en las que la crítica extranjera suele encontrar el comienzo de la fase actual que asume esa mencionada predilección. Pero mientras que el Pergolese o el Bach de Strawinsky pertenecen a una categoría de deformación no lejana al famoso “retorno a Ingres” de Picasso, el “clasicismo” de Falla, que estaba ya anunciado en las predicaciones de Pedrell, viene por caminos muy diferentes. En resumen, esta cuestión ni es un “retorno al clasicismo”, como dicen algunos, ni un “retorno del clasicismo”, como corrigen otros, más agudos. Sino algo mucho más sencillo. El empleo de las inflexiones propias al vocabulario clásico por ciertos artistas contemporáneos, nada tiene que ver con el propósito que llevó a los clásicos verdaderos a expresarse de este modo, ni tiene como principal designio una evocación inocente de tales épocas, propia del “pastiche”, ni otros propósitos más o menos profundos y ocultos⁴⁶.

En unos, como en Falla, es una consecuencia de su deseo de encontrar la raíz de lo tradicional, a la vez histórico y popular, culto y espontáneo, y para ello apelan a una forma neutra, como un modo de “tabula rasa”, para comenzar un nuevo punto de partida. En otros es simplemente, un cambio de postura momentáneo.[...] La alusión en la música tiene que verificarse por la recurrencia a giros melódicos y rítmicos que el compositor emplea de un modo que podría denominarse metafórico, cuyo empleo voluntario, utilitario, lo aleja tanto de la inocencia “primesautiere” del pastiche como de la influencia en términos generales. Precisamente ese empleo metafórico de los elementos dieciochescos presupone una posibilidad de desligarse de todo género de influencias determinantes, y una libertad de estilo y de procedimiento sin la cual no cabe ese doble juego. Se busca temporalmente un entronque provisional en los modos de expresión de otra época, como una cura de altura o de otra índole, la cual no tiene validez más que bajo ese aspecto calificadamente irónico. La media vuelta de Strawinsky viene después de la

⁴³ Esto también se debe al hecho de que Arregui valoraba la obra andalucista de Falla, pero su criterio confirmaba que en el intento de definir lo español, fuera con el neoclasicismo y las nuevas tendencias, los extremos se tocaron. ARREGUI, Vicente: “Sociedad Filarmónica. *El Retablo de Maese Pedro* de Falla”, *El Debate*, 30 de marzo de 1924.

⁴⁴ “No hay nada que no sea a la vez muy antiguo y muy moderno, pues hasta el empleo de las sonoridades arcaicas del clave y del arpa-laúd y los modestos elementos orquestales de que hace uso Falla, valorizándose en elementos melódicos y armónicos que ningún actual se atrevería a desdeñar, y sin embargo, la tradición, lo ancestral, la raza, están ahí”. ESPINÓS, Víctor: “En la Comedia. *El Retablo de Maese Pedro*. Un importante acontecimiento musical”, *La Época*, 29 de marzo de 1924.

⁴⁵ SALAZAR, Adolfo: *Sinfonía y Ballet...*, p. 246.

⁴⁶ SALAZAR, Adolfo: “Manuel de Falla”, *La música contemporánea...*, pp. 183-86.

caricatura de Pergolese en su *Pulcinella*; la de Picasso volviendo la cara a Ingres tiene un análogo aspecto. Strawinsky es tan Strawinsky escribiendo contrapuntos y empleando la sintaxis de Bach, como cuando construye los bloques titánicos de *Le Sacre*. Strawinsky tiene sus razones para asumir una máscara burlona o risueña o fingidamente severa, como en *Oedipus* o *Apolo Musageta*⁴⁷.

Y en *La música actual en Europa y sus problemas* confirmaba:

Cuando llega la segunda o tercera promoción, con Ravel y Strawinsky, Falla se encuentra ya en un plano de maestría semejante a éstos. Los que conocen bien la marcha de las ideas de Falla saben que en su deseo de retrotraer a un plano de actualidad el principio clásico de construcción es anterior al “clasicismo” de Strawinsky. Si no me equivoco, iba a haber sido Falla quién debió haber realizado el “renovamiento” de la música de Pergolese para *Pulcinella*⁴⁸.

La razón de que Salazar afirmara las diferencias entre Falla y Strawinsky estriba al fin y al cabo en la idea de universalismo que se configuró desde Francia desde antes de la Primera Guerra Mundial. Según la crítica Falla posibilitaba en la evolución de sus obras hacia criterios de vanguardia la definición de una música española al alcance de Europa, mientras que Strawinsky había permanecido fiel a un estilo idéntico en todas sus obras. Falla marcaba un punto de inflexión⁴⁹, incluso diferenciable a veces de su discípulo Halffter, que a pesar de estar en la misma línea: “Lo que en Halffter es, en efecto, un reflejo, un color del siglo XVIII más calificado, en Falla es un clasicismo español de más remota fecha, tecla o canto religioso, algo que el gran Pedrell hubiera reconocido inmediatamente como rancio, añejo españolismo, y que Falla ha concebido como homenaje interior, como ofrenda reservada a su gran maestro”.

Las opiniones de Salazar repercutieron en otros autores, así como su lectura permitió reflexiones posteriores sobre el neoclasicismo.

En un principio esa intención de diferenciación y de separación podía coartar la autoconciencia de una vanguardia propia al desligarse de la definida como tal en Europa, pero la reflexión presente en los textos coetáneos y la imbricación de estas críticas musicales en un contexto general de apertura a la vanguardia -según lo dicho hasta aquí-, rompen esta hipótesis.

La comparación Falla-Strawinsky pervivió más allá de los años treinta en la historiografía⁵⁰. De hecho la comparación *Pulcinella*-*Maese Pedro* ha pervivido hasta hoy en día, manteniendo las convenciones establecidas por Salazar, se equiparan ambas obras como resultado de unas mismas ideas sin penetrar en sus orígenes y revisar las circunstancias ideológicas y estéticas que establecieron su identificación⁵¹.

Sopeña realizó años después una crítica al texto en la que analizaba varias cuestiones. Pero la interpretación que hace Sopeña del texto es ambigua y tendenciosa. Critica lo que entiende en Salazar como la afirmación de que Falla no tenía interés por el Quijote, y por otra parte alude al tema general de los retornos como un recurso de moda para ocultar la emoción artística con el “ingenio” técnico.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 150.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 147.

⁵⁰ Ramón J. Sender ha comparado entre Falla y Strawinsky la línea de depuración a la cual someten su lenguaje: para Sender en Strawinsky este proceso podría ser considerado como una “deshumanización de temas y medios hasta obtener una ciencia acústica más que un arte”. SENDER, Ramón J.: “Falla y la ciudad esencial”, *Davar*, nos. 38-39, Buenos Aires, 1952, pp. 47-48.

⁵¹ PALACIOS, María: *Op. cit.*, p. 262.

Con todo, Sopena coincidía con Salazar en esa idea nacionalista del antecedente de Falla en un neoclasicismo fácil, emocional y nada “áspero” en contraste con el de Strawinsky⁵². Y más adelante aclaraba: “Ninguno de estos capítulos son aplicables rigurosamente a *El Retablo*. El neoclasicismo peca casi siempre de sequedad y de abuso de ingenio y en este aspecto la juntura de Strawinsky con Picasso tiene singular importancia”. El concepto de una tradición “viva”, de la recapitulación en la historia española, prevalecía como enfoque desde el que separar de nuevo un neoclasicismo y otro⁵³.

Jaime Pahissa realizó un breve estudio sobre esta relación en la cual trató de establecer un paralelismo entre ambos compositores. Se perpetuaba la visión del *Retablo* y el *Concerto* de Falla como ejemplos de una música “natural”, “orgánica”, romántica al fin. Lo primordial era que no se presentaba la perspectiva de la influencia de Strawinsky en Falla sino paralelismos entrambos⁵⁴.

La dependencia de un cierto romanticismo conceptual y terminológico impregnado en la crítica perduró no sólo en la trayectoria de la obra de Falla sino en la línea neoclasicista-españolista del Grupo de Madrid. La unión de neoclasicismo y españolismo suscitó en los comentarios el reflejo de los recursos clásicos mezclado con la siempre realizada sensibilidad, espíritu y lirismo de los autores, lo que respondía por otra parte a una realidad musical, en la que las obras se configuraban con diversas tendencias: neoclasicismo, impresionismo, romanticismo.

1.5. Conclusión

Desde la perspectiva actual, si remarcáramos a priori las diferencias esenciales entre vanguardia y Movimiento moderno, el neoclasicismo se explicaría como estética que representó la inexistencia de un verdadero movimiento de vanguardia en España. El auge del neoclasicismo musical en la década de los veinte respondería en un principio a una búsqueda constructiva, una necesidad de orden dentro de la concepción generalizada de arte nuevo. Si partimos de los indicios de un proceso de unión de las manifestaciones estéticas del nacionalismo en evolución desde la llamada generación del 98 al 27, se pone en duda la verdadera existencia de un movimiento de vanguardia. El nuevo clasicismo sería así un aspecto de lo que se ha llamado *movimiento moderno*.

Pero viendo la asimilación de las formas del cubismo, literario y plástico, a través de teóricos esenciales como Ramón Gómez de la Serna, Ernesto Giménez Caballero o Guillermo de Torre, y su difusión conceptual en todas las artes, en progresiva unión con un rechazo a las tendencias excesivamente antiartísticas, se comprende el neoclasicismo como tendencia estética que sintetizó a la perfección el deseo constructivo de la vanguardia y la tradición mediante los diferentes retornos. A la vez que se asimilaban nuevas corrientes, durante los años del primer conflicto mundial, se produjo otro mensaje de reacción contra las que se consideraban tendencias antiartísticas excesivas, primero desde Francia. Sin embargo, la influencia del arte no

⁵² SOPENA, Federico: *Stravinsky, Vida, obra y estilo*, Sociedad de estudios y publicaciones, 1956, pp. 70-74.

⁵³ SOPENA: *Manuel de Falla*, 1985, pp. 127-128.

⁵⁴ PAHISSA, Jaime: *La música y el hombre*, 1980, pp. 64-68.

mimético y de recepción de la modernidad como fenómeno formal fue un factor permanente en años posteriores⁵⁵.

El proceso de configuración y creación del neoclasicismo y sus conceptos afines es paralelo a la inserción de las vanguardias en España. La presencia de las ideas de clasicismo, neoclasicismo y retornos en todo el proceso de revitalización y cambio artístico, su importancia en el debate sobre el papel social o revolucionario del arte lo sustrae de su limitación a los primeros años veinte. El neoclasicismo se inserta en un amplio grupo de tendencias que tuvieron un largo proceso de gestación, y que en sí mismas fueron más un proceso que una fórmula, que tuvieron implicaciones políticas e ideológicas diversas que señalaron sus componentes estéticos desde diferentes perspectivas y apropiaciones.

Por otra parte, el propio desarrollo del neoclasicismo y el retorno al orden fue resultado de las primeras vanguardias. El cubismo en España mostró la síntesis entre novecentismo y vanguardia teniendo en cuenta que las generaciones del 27 “no viven la relación con las vanguardias más críticas y rupturistas entre 1905-1920”⁵⁶. De ello se puede inferir el triunfo de las estéticas clasicistas. Y en última instancia, la aceptación de una cultura burguesa y la adscripción a presupuestos franceses impelerían de alguna manera al rechazo de aquellas vanguardias más subversivas.

Este último es uno de los aspectos que Brihuega analiza para definir los procesos de vanguardia en España⁵⁷: “Los movimientos artísticos de vanguardia se insertan en procesos de transformación parcial” y “manifestaciones que no rebasan el nivel de prácticas burguesas de clase”. Como prácticas “no asimiladas” que “se atribuyen a sí mismos el papel de una ofensiva contra lo que no dudan identificar el arte burgués: el arte oficial, el gusto dominante”. Éste papel podría extrapolarse al ejemplo del neoclasicismo en su lucha contra el romanticismo. Brihuega habla de “una propuesta de modificación de la ideología burguesa desde plataformas burguesas”.

Traemos aquí a colación el análisis punto por punto que este autor realiza de las vanguardias en España para observar aspectos concretos que afectan al neoclasicismo y que permiten establecer conclusiones sobre las incógnitas planteadas al inicio de este apartado.

Brihuega señala que la vanguardia se centró en lo externo, el lenguaje, sin ahondar en los problemas del objeto artístico. Creemos que en cierto modo el neoclasicismo ha de valorarse como una atención a la forma y una renovación del lenguaje, pero dado que formó parte de una mirada al pasado que recuperaba los criterios de objetividad y pureza del arte, socavó desde esta premisa, por otra parte común a muchas manifestaciones estéticas, el concepto del objeto artístico.

Cuando Jaime Brihuega señala que las vanguardias cumplieron un “doble mecanismo” que, por una parte, contiene una intención de dirigirse a una élite, pero por otra intenta abarcar a otros sectores dirigiéndoles un proyecto de renovación del arte con un contenido “mesiánico”, retrata lo que ocurrió con el discurso del neoclasicismo. Desde nuestra opinión el concepto de minoría intelectual orteguiano

⁵⁵ CRISPIN, John: *La estética de las generaciones de 1925*. Vandervilt University, Pre-Textos, 2002, pp. 16-17.

⁵⁶ BLANCO AGUINAGA, Carlos: “Poéticas del 98, poéticas del 27”, *Ecos de la generación del 98 en la del 27...*, pp. 41-61.

⁵⁷ BRIHUEGA, Jaime: *Op. cit.*

traspasado a la crítica artística y musical no dejaba de albergar la intención de llegar a otros sectores desde la propuesta de un clasicismo abstracto y formalista hasta el clasicismo “rehumanizador” de los años treinta. *La deshumanización del arte* intentó estudiar sociológicamente el fenómeno de la vanguardia dentro de la distinción -clave en el pensamiento orteguiano- entre masas y minorías.

Por otra parte y paradójicamente, con este desarrollo y en el descrédito de sus propios protagonistas se corroboraba la plasmación del verdadero neoclasicismo inicial, formal, como vanguardia -antisocializada- como un símbolo de minorías frente al resto de la burguesía.

No obstante y como hemos demostrado aquí el ideal de pureza se desbancó en España desde el principio no aceptando el concepto de música pura unívocamente, al igual que no se hizo con el de pintura pura. Frente a ellos prevaleció el de depuración en un sentido esencialista y tradicionalista, lo que aleja a la vanguardia española de las originales propuestas europeas y la sitúa de nuevo en la frontera entre novecentismo y vanguardia.

Brihuega señala que

una de las piezas más importantes que condujeron al nacimiento del ámbito de la vanguardia fue la emulación de un fenómeno ya existente en el resto de Europa. Investigar los sujetos, la cronología..., objetivos, inserción en expectativas políticas e ideológicas. Incluso el grado de conciencia de esta emulación es imprescindible para la comprensión de la puesta en marcha del proceso español y de las distintas fases de su evolución.

A este respecto creemos que el neoclasicismo albergó un notable grado de conciencia de estar construyendo una realidad histórica a partir del análisis de los procesos de renovación en Europa y que fue consciente de las diferentes propuestas ideológicas y políticas de sus vertientes europeas para adscribirse a unas u otras, incluso separándose de éstas en un proceso de conciencia nacional. Brihuega lo describe como “una especie de conciencia histórico gráfica instalada en la base de la emulación aludida”. La conciencia de adaptación al neoclasicismo europeo y el proceso de análisis de éste, véase el caso de Strawinsky, ayudó a la definición de la propia conciencia de un neoclasicismo español, importando presupuestos teóricos y estéticos de forma fragmentaria a un discurso nacionalista de raíces anteriores a la vanguardia.

Brihuega señala además que cada manifestación vanguardista comportó cierta homogeneización de los significados permitiendo “la perpetuación de una hipnosis dialéctica entre “lo viejo y lo nuevo” que permite que una serie de manifestaciones ya asimiladas de la vanguardia europea, mantengan en nuestro país la ficción de una inmunidad frente a la obsolescencia hasta fechas muy avanzadas”. A este respecto señalamos que en el caso del neoclasicismo, el anquilosamiento en ciertos presupuestos teóricos como la referencia al cubismo cézanniano, a Picasso, la propia referencia al concepto de arte nuevo y a la vanguardia, y la referencia tardía al neoclasicismo aceptándolo como tendencia sin que se hubiera llegado a definir conscientemente, pueden insertarse en este proceso que describe el autor. El propio proceso de asimilación del neoclasicismo fue paralelo a su desarrollo y conformación.

En tanto el neoclasicismo se propició –entre otros factores- por el contacto con los Ballets Russes y la relación de músicos e intérpretes con Francia e Italia, y partiendo de la afirmación de Brihuega de que la presencia e intercambio con el extranjero fomentó

la conformación de la vanguardia, se confirma el carácter del neoclasicismo como tal en tanto formó parte de una “doble articulación España-Europa”.

Por otra parte, Jaime Brihuela considera que no hay una distinción nítida de tendencias y que en España no se puede hablar de *ismos* de la misma forma y con la misma nitidez que en el caso europeo, además de que no existió una cronología idéntica a él. Desde nuestro punto de vista no se pueden diferenciar claramente los movimientos de vanguardia españoles, y cuando hablamos de neoclasicismo hemos de recoger toda una serie de propuestas en torno a conceptos que se imbrican en diferentes tendencias. Además, la asimilación del cubismo persistente en el discurso del arte nuevo español produjo ese retraso del que habla Brihuela y periclitó el lenguaje utilizado en la definición de las vanguardias, y constató cómo las artes plásticas informaron en este sentido el proceso de renovación de las estéticas musicales.

No hubo en España una manifestación clara de vanguardia a través de una “poética coherente”, como señala Brihuela. La búsqueda constante de renovación, de acceso al público, de crítica a los lenguajes imperantes y de definición propia hizo que las vanguardias fueran procesos puntuales a través de reuniones, revistas, exposiciones, creaciones. “Muchas veces las vanguardias artísticas funcionan como la simple escenografía de las formulaciones de la literaria o de las de un grupo de intelectuales que explicita determinada postura cultural, funcionando entonces como simple aparato ejemplificador”, afirma Brihuela, y hemos visto aquí que en el discurso del neoclasicismo musical funcionaron muchos estereotipos tomados de la vanguardia artística y literaria que muchas veces no respondían a realidades operantes en la propia música. Lo que tampoco quiere decir que hubiera una cohesión completa entre los planteamientos literarios plásticos y musicales en su formulación teórica, sino ciertas conexiones –en aspectos estéticos que aquí tratamos- que provocaron diferentes interpretaciones y plasmaciones.

Brihuela observa por último una “militancia múltiple” de las figuras representativas de las vanguardias, en tanto no hubo una continuidad de las diferentes formulaciones. De esto deducimos que los principales críticos y teóricos que aquí tratamos forman parte de una realidad ante todo múltiple en la que no hubo adscripción a una corriente concreta, sino una búsqueda constante que impidió la mayor de las veces formulaciones programáticas o sólidas en cuanto a univocidad de significados.

Todos estos aspectos analizados confirman la imbricación del concepto de neoclasicismo o clasicismo moderno, e incluyendo su multiplicidad de significados, en los procesos de desarrollo de las vanguardias en tanto éstas se definen en España como síntesis constructiva de aspectos conciliadores entre novecentismo y ruptura vanguardista. Podemos quedarnos con la frase de la doctora Carol A. Hess que corrobora que “en España el neoclasicismo era más una elocución de la vanguardia”⁵⁸, y por tanto una expresión de ésta.

⁵⁸ HESS, Carol A.: *Manuel de Falla and the Barcelona press...*, pp. 212-228.

2. La cuestión nacionalista

En los principales estudios sobre el Neoclasicismo se ha otorgado al concepto de nacionalismo un valor equívoco como concepto historiográfico, describiéndolo como tendencia o incluso como estilo. Richard Taruskin define el nacionalismo como la doctrina o teoría acorde a la nación y lo que determina el carácter humano y su destino, así como el objetivo esencial de una lealtad social y política⁵⁹. Apunta además que en la historiografía musical moderna la definición más aceptada de nacionalismo como movimiento fue la promulgada por la cultura musicológica dominante de la diáspora alemana. Willi Apel, editor del Diccionario Harvard de la música, señalaba en la edición de 1969 que los orígenes del nacionalismo musical se retrotraían a la segunda mitad del siglo XIX y el movimiento se caracterizaba por una reacción contra la supremacía de la música alemana. Esta definición era tendenciosa.

Hermann Danuser considera que la etapa de 1920 a 1950 supuso ideológicamente el desarrollo de un neoclasicismo de bases nacionalistas⁶⁰. Encontramos aquí la acepción de nacionalismo como fondo ideológico que se unió a las nociones de clasicismo y universalismo⁶¹.

El Neoclasicismo se adecuó a la noción de nacionalismo en tanto cumplía el requisito de recuperar la idea de nación como constructo imaginado a través de la visión ideal y metafórica –neutra- del pasado⁶².

Por otra parte, y según las teorías sobre nacionalismo de Dahlhaus, se infiere que la descripción de ciertas obras como neoclasicistas condicionó a la vez su concepción o su consideración como representación de lo nacional en la recuperación del pasado, al mismo tiempo que la necesidad de proclamar un neoclasicismo les imponía un contexto extramusical asociado a criterios nacionalistas⁶³.

2.1. Nacionalismo y neoclasicismo: correspondencias

Analizaremos aquí los principales significados de nacionalismo y su relación con el neoclasicismo en el pensamiento musical del periodo que nos ocupa. Se ha de partir de la base de que el propio concepto de nacionalismo musical en España no fue unívoco, adquirió diversos contenidos adscribiéndose a distintas corrientes o tendencias políticas, sociales o culturales.

Partimos de la hipótesis de que el neoclasicismo fue una expresión de lo nacional basada en propuestas presentes en el siglo XIX que se llevaron a ámbitos diferentes.

Es significativo el hecho de que desde 1914-1915, cuando están a la orden del día las cuestiones sobre nacionalismo, se empieza a conformar una visión estética de la

⁵⁹ TARUSKIN, Richard: "Nationalism", *The New Grove dictionary of music and musicians*, Stanley Sadie, segunda edición, 2001, vol. 17, pp. 889-707.

⁶⁰ DANUSER, Hermann: "Rewriting the past: classicisms in the inter-war period" ..., p. 280.

⁶¹ DANUSER, Hermann: "Nationaler und universaler Klassizismus Zum Verhältnis zweier musikhistorischer Paradigmen", en: *Die Klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts...*, pp. 245-276.

⁶² No neutra en el sentido ideológico. Nunca un nacionalismo es neutro sino parcializado, definido y diferenciado dentro de la representación artística de la nación.

⁶³ DAHLHAUS, Carl: "Nationalism and music", *Between Romanticism and Modernism. Los Angeles, University of California Press, Berkeley*, 1980, pp. 79-101.

renovación musical que incorpora en muchos casos la reflexión sobre lo clásico a través del retorno y de la discusión sobre la música alemana, el formalismo y la influencia francesa e italiana. Son temas al día cuando Falla regresa de París.

La introducción de Falla al libro de Jean-Aubry muestra una noción renovada de nacionalismo español, de la que participarán los principales críticos y el propio Ortega. Esta noción está basada en presupuestos franceses al proponer el modelo aliadófilo que rechaza el formalismo y universalismo germanos, una posición resultante de una postura muy clara ante la Primera Guerra Mundial.

Desde 1918 los escritos de Salazar identificaron nacionalismo con música y arte nuevos⁶⁴, como propuesta intelectual pero también como reivindicación de lo propio, de un pasado “clásico”, contra el universalismo alemán. En esa identificación de nacionalismo y arte nuevo influyen los modelos de las nuevas generaciones musicales francesas e italianas⁶⁵, así como las teorías de Lavignac y Jean-Aubry, entre otros. Además, la influencia en estos años del primitivismo ruso y las teorías del cubismo llevaron a considerar el modelo de los músicos rusos como el nacionalismo que hacía posible el constructo imaginado⁶⁶.

La unión entre nacionalismo y universalidad comenzó a tener mayor presencia conceptual desde los primeros años veinte, a partir de la superación de los antiguos clichés de nacionalismo y casticismo y de la confluencia imaginaria del viejo conflicto rural-urbano, resuelto en la obra de Falla⁶⁷.

La integración de lo culto y lo popular en el Neoclasicismo propició también un nacionalismo cuyo modelo estaba en la música rusa y que se daría por consolidado en la línea española Pedrell-Falla-Halfpfer⁶⁸. Ese nacionalismo universalista, a través de los criterios de depuración y estilización del folclore elevaba lo popular al rango de culto partiendo de teorías noventayochistas elevadas a su máxima cota a través del neoclasicismo.

Era general el rechazo del nacionalismo conservador proponiendo la posibilidad de un nacionalismo progresista a través del neoclasicismo, como se ve en los principales críticos españoles, que rechazan tanto la vanguardia más radical como los tradicionalismos más conservadores. Influyeron en ello los criterios del neoclasicismo renovador y progresista de Boris de Schloezer y su entorno crítico.

La conciencia de que el neoclasicismo había sido una moda y el rechazo de los clichés vanguardistas en los años treinta favorecieron la idea en los propios críticos de que el nacionalismo universalista y neoclásico había formado parte de un discurso nacionalista de raíces románticas⁶⁹.

⁶⁴ “El Nacionalismo musical en España”, *El Sol*, 1 de diciembre 1918; *Harmonía*, núm. 36, diciembre de 1918, p. 6. y “El maestro Pedrell y sus obras en Alemania”, *Harmonía*, núm. 57, septiembre de 1920.

⁶⁵ Artículos en *España* y *El Sol* citados anteriormente, entre otros: SALAZAR: “Los nuevos músicos de Italia...”

⁶⁶ SALAZAR, Adolfo: “Orientalismo occidental y occidentalismo oriental”, *Harmonía*, núm. 60, diciembre de 1920, pp. 4-5.

⁶⁷ SALAZAR, Adolfo: “Folletones de *El Sol*: el primer centenario de Barbieri. (Nacionalismo y casticismo en nuestra música actual)”, *El Sol*, 4 de agosto de 1923.

⁶⁸ BAL Y GAY, Jesús: “La tierra, sal de la música”, *El Pueblo Gallego*, 1 de julio de 1928.

⁶⁹ SALAZAR, Adolfo: “Nacionalismo y universalidad: la dramática disyuntiva en la música española”, *La música actual en Europa y sus problemas...*, pp. 88-101.

2.2. Conclusión

Celsa Alonso sitúa la adscripción filosófica del nacionalismo musical español en el idealismo alemán de Herder y Hegel, de voluntad europeísta⁷⁰, que constituiría la base de las ideas de Pedrell: la “identificación entre el concepto de nacional y la música popular era un concepto romántico”⁷¹, y como tal imperó en el discurso sobre neoclasicismo. La cuestión se resume claramente en la siguiente afirmación:

Lo que resulta paradójico es que aquellos músicos encargados de materializar la ruptura con el pasado, con el siglo XIX y todo su lastre de esencialismos, de excesos de patetismo sentimental, y cuya tarea era desnudar el arte de metafísicas trasnochadas, convertir la creación musical en algo placentero y lúcido, y lograr en definitiva la “deshumanización del arte”, no tuvieron más remedio que enarbolar la bandera del nacionalismo debido a unas condiciones específicas presididas por la voluntad de regeneracionismo y renovación estética⁷².

Las dualidades presentes en los discursos sobre neoclasicismo: la tensión entre presente y pasado en los retornos, la polaridad entre lo aperturista, europeísta, urbano, y lo regionalista, rural; la dicotomía entre lo nuevo y lo viejo, lo moderno y lo tradicional, etc, vienen a confirmar valores románticos en el propio discurso antirromántico.

En primer lugar el neoclasicismo tuvo como una de las bases de su discurso la depuración de lo popular, que suponía en el fondo una tentativa de comunicación entre pueblo y artista a través de la noción de intrahistoria planteada por Unamuno. Es decir, la elevación tanto del folclore como de la música culta, la tradición española de los siglos XVI a XVIII, a un nivel neutro, metafórico, de transformación, en el que el objeto aludido se transformaba según el nuevo lenguaje, venía a ser en el caso español una forma más de la búsqueda unamuniana a través de la elevación intelectual del folclore o de la tradición⁷³.

Celsa Alonso señala que la realización aparente del nacionalismo estaba en la unión del nacionalismo esencial (el folclore intelectualizado) y el nacionalismo aparente a través de la deformación⁷⁴, del uso de la metáfora y la forma neutra, en el neoclasicismo. Las bases para ese nacionalismo aparente, como hemos visto en este estudio, estaban en el impresionismo, y la superación paulatina de éste no era más que una investigación formal, de lenguaje, para transformar esa realidad aparente a una más adecuada a la del nacionalismo esencialista. El nacionalismo universalista preconizado desde las plumas de Salazar y los principales críticos del arte nuevo era una síntesis del nacionalismo esencialista de Mitjana y el pragmático de Roda, como

⁷⁰ ALONSO, Celsa: “Nacionalismo”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Director y coordinador: Emilio Casares Rodicio, SGAE, 2000, vol. 7, pp. 924-944

⁷¹ ALONSO, Celsa: “La música española y el espíritu del 98”, *Cuadernos de Música Hispanoamericana*, vol. 5, 1998.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ No obstante, en ello intervino una concepción de lo nacional no conservadora, sino que partía de la idea del nacionalismo de las esencias, relacionado con el criterio de la cultura y de la europeización orteguiana, a través de valores clásicos. En este sentido los valores dorsianos extrapolados a un nuevo contexto también influyeron, aunque el noucentisme dependió en principio de un regionalismo.

⁷⁴ ALONSO, Celsa: *Ibidem*.

señala Martínez del Fresno⁷⁵. El neoclasicismo era la realización de esa síntesis porque sintetizaba apariencia y esencia, un discurso presente en Ortega y por ende en todos los pensadores de los años veinte, que al fin y al cabo recogía presupuestos de los intelectuales noventayochistas.

En segundo lugar y puesto que la consideración de las obras como neoclasicistas dependió de valores asociados a esas dualidades comentadas, se infiere el neoclasicismo como constructo, a partir de una necesidad de presentación de ciertas obras como ejemplo de la preconizada síntesis entre nacionalismo y universalidad.

Por otra parte, el discurso neoclasicista español comenzó a rechazar la “frialidad” del neoclasicismo francés a la vez que enaltece el ahondamiento en lo propio, en las raíces folclóricas y cultas de la historia musical española. Esto confirmaría de nuevo la consideración del neoclasicismo como una expresión del nacionalismo, ya que uno de los rasgos diferenciadores o característicos del nacionalismo español frente al europeo fue, según Juan José Carreras:

su obsesiva negación de las influencias foráneas que se manifestaba en una distinción estricta entre lo propio y lo ajeno. Una dicotomía que se sustancia en un discurso binario entre el yo y el otro, lo nacional y lo extranjero [...], si bien todas las construcciones historiográficas nacionalistas del siglo XIX se centraron en el mito de superioridad de una determinada cultura – y en este sentido el de la hegemonía de Bach fue central– por lo general no negaron la sustancia europea de la historia de la música, desarrollando por tanto, aunque fuera distorsionándolo, el modelo ilustrado de la historia universal⁷⁶.

El neoclasicismo jugó con esa combinación entre el nacionalismo, a través de la negación de influencias foráneas, y los criterios de latinidad y universalismo, resultantes de un pensamiento ilustrado, en muchos casos kantiano, a través del desarrollo del intelectualismo desde el 98⁷⁷. La acentuación de lo castellano en la recepción de la obra de Falla llenó una necesidad de conciliar e hilar el discurso histórico de nación y el historiográfico de música española a través de un neoclasicismo que llevara la depuración a su máximo grado reconciliando los discursos intelectuales del 98 al 27⁷⁸.

Con todo, esa construcción identitaria a través del neoclasicismo, incluyendo el rechazo a lo francés, que promulgaba una definición de la verdadera nación musical española especialmente a través de la obra de Falla, no venía a ser sin un trasunto más de la idea que Francia había elaborado ya desde principio de siglo, el renacimiento musical español a través de la unión entre lo nacional y lo universal, desde Debussy y

⁷⁵ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas”. *De musica hispánica et aliis. Miscelánea en honor al profesor López Calo*, Ed. Emilio Casares y Carlos Villanueva, vol 2, Santiago de Compostela, 1990, pp. 351-397.

⁷⁶ CARRERAS, Juan José: “Hijos de Pedrell: la historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas. 1780-1980”, *Il saggatore musicale*, núm. 1, año 8, 2001, pp. 121-151.

⁷⁷ Emilio Casares remarca la existencia de una corriente formalista derivada de Kant y Herbart, que en el siglo XIX sustituyó la historia por el análisis de los hechos musicales, tendencia que culmina en Hanslick. La confluencia de dicha corriente con el historicismo está en Combarieu –cuyas ideas, se ha visto aquí, repercutieron en España-. Por otra parte Barbieri adelanta una consideración historicista en su idea de que que Francia se cree superior y se lo ha hecho creer a España, y la creencia en la propia historia musical como medio de superación. CASARES RODICIO, Emilio: “El concepto de historia en Barbieri”, *Francisco Asenjo Barbieri, vol. I: El hombre y el creador*. Madrid, ICCMU, 1994, pp. 36-40.

⁷⁸ Crispin propone el término *supranacionalismo*, ligado a esta castellanización de *El Retablo de Maese Pedro*, CRISPIN, John: *La estética de las generaciones de 1925...*, p. 45.

Lalo a Collet y Jean-Aubry⁷⁹. En realidad el discurso neoclasicista participó de un proceso de retroalimentación entre el discurso francés y el español. Aunque Salazar y otros críticos se desmarcaban de esta influencia su discurso remarcaba los mismos criterios que se habían dado en críticas francesas⁸⁰.

⁷⁹ JEAN-AUBRY, G.: *La musique et les nations*, Paris, 1922, Buenos Aires, Argos, 1946. No obstante encontramos anteriormente esta perspectiva en el nacionalismo de Mitjana cuando critica la conformación de lo español a través de Francia. (Collet y su *Misticisme*). MITJANA, Rafael: “Collet y su Misticisme”, *Revista de Filología Española*, julio-septiembre de 1914.

⁸⁰ Carol A. Hess ha señalado que la diferencia fundamental entre el neoclasicismo francés y el español es el mayor peso del catolicismo en España y su mayor dependencia del nacionalismo. Desde nuestro punto de vista esto implicaría en primer lugar una significación unívoca del neoclasicismo en ambos países, lo que no responde a la realidad, y en segundo lugar olvidar que Francia otorga a España muchos de los estereotipos sobre el clasicismo basados en el catolicismo.

CONCLUSIONES

Las disquisiciones sobre el arte y la música del siglo XX han mantenido hasta la actualidad los términos *neoclasicismo*, *clasicismo moderno* y *nuevo clasicismo* sin ahondar en sus significados.

El concepto designado habitualmente con el nombre de *neoclasicismo* es ante todo una categoría estética e historiográfica, tanto en el arte como en la música, que tiene su origen y desarrollo en el periodo que aquí hemos analizado. Clarificar ese origen supone dilucidar también gran parte de las ideas sobre la renovación musical y artística en la primera mitad del siglo XX.

El establecimiento de una serie de rasgos comunes definitorios implicaría la posibilidad de su empleo como término y concepto multidisciplinar y plurilingüístico que se podría adscribir a diferentes medios, contextos y tiempos. Pero incluso en un mismo ámbito adquirió diferentes significados, lo que posibilitó distintas interpretaciones. En esta tesis hemos puesto de manifiesto que justamente la utilización del término en diferentes contextos y aludiendo a rasgos, procedimientos, compositores, estilos y épocas distintos lo sitúa como un estado de conciencia estética que se adecuó a diferentes tendencias y técnicas y se desarrolló a través de su propia discusión informando todas las corrientes musicales y artísticas del periodo de entreguerras.

Por ello, aunque en este trabajo hemos utilizado indistintamente las expresiones *Neoclasicismo*, *Nuevo clasicismo* y *Clasicismo moderno*, identificando las tres por medio de la determinación de categorías estéticas comunes y señalando también las distinciones existentes entre ellas según los contextos, el término apropiado sería el de *Clasicismo Moderno*, como señalamos al comienzo de esta tesis, pues sitúa el concepto en el contexto del *arte nuevo* y las vanguardias, momento en el que adquiere una serie de rasgos que, con matices, lo diferencian, por una parte, del *neoclassicisme* musical francés de finales del siglo XIX y, por otra parte, del término *neoclasicismo* que surgió en el siglo XIX para denominar de forma peyorativa al movimiento estético que reflejaba en las artes los principios intelectuales de la Ilustración. Dicha denominación posee además una pluralidad de significados identificada con la realidad de su diversidad semántica.

El concepto tiene sus precedentes en la actitud historicista del siglo XIX y en la unión entre historicismo musical y nacionalismo que condicionó la mirada hacia el pasado en las primeras décadas del siglo XX. La necesidad de orden después de la Primera Guerra Mundial incitó a la búsqueda de un ideal constructivo y de su terminología y conceptualización, en los que se integra el neoclasicismo. En la década de 1920 se multiplicaron sus significados a causa de los mismos intentos de definición de tendencias en el arte y la música, y fue constante la utilización del concepto y términos afines, lo que posibilita delimitar su contenido en rasgos estéticos concretos, aun cuando todavía no estaba asentado como tendencia o corriente estilística, lo que tuvo lugar en los años treinta.

La utilización del término *neoclasicismo* con el sentido de clasicismo moderno, aquí estudiado, se afianzó en Francia referido a la obra de Stravinsky hacia 1923. A pesar de ello el concepto no tuvo su origen en esta fecha sino que fue resultado de la terminología y la estética difundida tras la guerra francoprusiana.

En España los términos *nuevo clasicismo* y *neoclasicismo* comenzaron a utilizarse en la crítica musical también hacia el inicio de los años veinte. Especialmente presentes en las críticas de Salazar, se refirieron a los nuevos grupos de músicos franceses e italianos. La influencia de la crítica francesa coetánea es palpable en los conceptos esgrimidos. Pero el origen y precedentes del concepto son múltiples: la influencia del neoclasicismo francés de finales del XIX, no sólo en la música sino también en la literatura y las artes plásticas; la conciencia nacionalista con raíces en el 98 español; el novecentismo y noucentisme; y la necesidad de desarrollar lenguajes de vanguardia sin renunciar a la tradición, como consecuencia de lo anterior, lo que se observa en los escritos del ultraísmo y el primer clasicismo hacia el inicio de la década de los años veinte. Con esto queremos reafirmar que 1923 no es un punto de partida de una etapa o de un movimiento estético y artístico determinado, sino un punto de llegada que recoge el desarrollo del arte desde finales del XIX hasta pasada la Primera Guerra Mundial.

Tras analizar el pensamiento estético y crítico del período estudiado, podemos concluir que el *clasicismo moderno* se identificó desde 1915 con las ideas de arte nuevo y vanguardia a través de los valores estéticos de objetividad, equilibrio formal, pureza, deshumanización, intelectualismo, ironía y metáfora, impopularidad y arte minoritario, esencialismo como primitivismo y sencillez, gesto y estilización, universalidad y latinidad.

El ideal de *pureza* en el arte y la música estuvo ligado al concepto de *objetividad*, identificado en la crítica francesa con el concepto de neoclasicismo. La influencia francesa se manifestó también en la expresión *música depurada*. Las cuestiones sobre arte y música puros eludieron progresivamente y conforme avanzaba la década de los años veinte el sentido original de estricta objetividad que le habían otorgado los círculos poéticos y artísticos vanguardistas y el concepto de *pureza* fue sustituido por el de *depuración* por el peso de la idea de esencialismo y la pervivencia de criterios simbolistas, especialmente a través de la influencia de Paul Valéry, común en la plástica, literatura y música.

La cuestión formal, y especialmente el equilibrio forma-contenido, principal directriz de los discursos sobre neoclasicismo, heredó aspectos estéticos ligados a Kant, que influyó a través del cubismo, y Goethe, por su noción de clasicismo basada en la arquitectura y la construcción. A pesar del aparente rechazo al formalismo musical germano en favor del equilibrio entre forma y contenido, se heredaron muchos de sus componentes a través de la influencia de Hanslick y de la repercusión de la filosofía alemana en los núcleos institucionistas, algo que el *neoclassicisme* francés también recogió. En España fue preeminente la idea de la elección de una forma –neutra– adecuada a la libertad del creador.

El equilibrio entre forma y contenido se puso de relieve a través de la noción de constructivismo musical –asociado al cubismo y las vanguardias– que adquirió su valor estético a través de la claridad, la sencillez y la simplificación formal. Esa idea de lo constructivo estaba relacionada con el sentido intelectualista del clasicismo, la propuesta de una música inteligente que se encontraba en la música *clásica* –en su sentido estético y abstracto–, una música intelectual vinculada a las ideas sobre minoría e impopularidad del nuevo arte.

Este trabajo pretende romper con la equiparación terminológica y/o conceptual *neoclasicismo-deshumanización* que se establece en la mayor parte de los estudios sobre el

periodo y que no ha sido definida con claridad. Neoclasicismo y deshumanización no son categorías estéticas equiparables en su rango ni en sus contenidos. Artistas y músicos discutieron sobre el concepto de deshumanización en el marco de la problemática del arte nuevo y el rechazo al romanticismo, pero nunca de forma preceptiva. *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset no fue un manifiesto, sino un resultado de la reflexión sobre lo anterior: las primeras vanguardias, el primer retorno al orden, el primer neoclasicismo. Como hemos demostrado, el ensayo testimonia el conflicto arte puro-arte social y recoge reflexiones del propio Ortega empleadas muchos años antes. Por tanto, no se puede leer -como se ha hecho habitualmente- el pensamiento musical del periodo como derivación de los textos de Ortega, pues existe una reciprocidad y una retroalimentación. *La deshumanización del arte* se escribe, además, en un momento en el que se discute el neoclasicismo¹.

La noción de *estilización* fue una reminiscencia del modernismo que tanta repercusión había tenido en España, y también reducto del impresionismo y su búsqueda de depuración. En esta noción fue importante además la influencia de los Ballets Russes, cuyos presupuestos de renovación escénica y teatral repercutieron sin duda en la propia conceptualización del neoclasicismo, ya que propiciaron un discurso estético similar al de las artes plásticas por la posibilidad del uso de conceptos abstractos -estilización, gesto, *sinfonía plástica*, construcción, etc.- relacionados con las ideas de música pura y objetividad. Estos conceptos se asociaron a unos determinados géneros musicales -música de cámara o sinfónica, ballet, ópera de cámara-. Apenas se encuentra el uso del término *neoclasicismo* en otros géneros teatrales debido a esta restricción, también heredada de Francia.

La pervivencia de un esencialismo noventayochista en las ideas sobre vanguardia a través de los aspectos de primitivismo y sencillez, conllevó la aspiración a lo universal como aspecto consolidado en el neoclasicismo. Los ideales propugnados por el neoclasicismo plasmaban muy bien los ideales de universalidad heredados del entorno novecentista y unidos a las ideas de la vanguardia francesa.

Las contraposiciones Norte y Sur o latino y germano, que otorgaban una serie de rasgos estéticos a dichos constructos, fueron convenciones heredadas de la retórica que acompañaba el nacionalismo en Francia al finalizar el siglo XIX y que tuvo gran difusión antes de la Primera Guerra Mundial. El ambiente aliadófilo tras la misma propició en España las alusiones a ese ideal latino en los principales pensadores e intelectuales del novecentismo y noucentisme, traducándose dicha aspiración, también por influencia de los Ballets Russes y de Falla, a los rasgos de clasicismo, pureza y claridad en el arte.

Los significados de los conceptos estéticos expuestos llevan implícita una postura ante el impresionismo y el romanticismo. El concepto de clasicismo moderno surge precisamente de la supuesta superación de la estética impresionista y de la contraposición entre las categorías de clásico y romántico. En esta tesis se pone de manifiesto que dicha relación no fue una antítesis o simple confrontación, sino que

¹ Con el análisis de nuestro objeto de estudio hemos intentado además ofrecer una perspectiva global de la vanguardia en la cual las ideas musicales se tengan en cuenta como consecuencia de un contexto determinado, y no se manifiesten como siempre se ha hecho de forma abstracta y genérica como “las vanguardias musicales” de los años veinte, cuando su origen y desarrollo depende de etapas anteriores.

adquirió una complejidad mucho mayor. La repercusión de la obra de Debussy se extendió a lo largo de la década de los años veinte en España unida al cambio constante, al deseo de renovación del lenguaje y a los conflictos terminológicos, por todo ello aportó conceptos y aspectos estéticos al neoclasicismo y no se pueden establecer unas fronteras conceptuales claras entre ambas tendencias, mezcladas, aceptadas y rechazadas en paralelo.

El rechazo al impresionismo que se produjo en d'Ors y el novecentismo desde el ámbito plástico, en el cual influyó la consideración de Cézanne como cubista y postimpresionista, caló en la crítica musical en un primer momento sin rechazar la influencia de Debussy y el impresionismo francés, sino adaptando los aspectos del arte nuevo y la vanguardia a la repercusión de la música francesa. La dilatación de estos aspectos a lo largo de la década de los años veinte se fue uniendo a la conciencia de la falsedad de la dicotomía entre lo clásico y lo romántico y a la asociación del impresionismo al pasado, al romanticismo y a la primera y originaria renovación musical, de la misma forma que el cubismo se asoció al pasado y a la incipiente vanguardia.

El antirromanticismo ha sido habitualmente tomado como un rasgo del neoclasicismo. En este trabajo hemos demostrado que esta distinción no es categórica, como no lo fue la definición de las categorías de clásico y romántico en la época, intentando definirse paralelamente a la definición del neoclasicismo y el debate sobre él. No obstante, terminada la década de los años veinte, existió en ciertos autores la conciencia de que el mismo neoclasicismo había sido una elocución del romanticismo. Esta conciencia dependía, como se ha analizado, de la necesidad de un arte social y una “rehumanización” en todos los ámbitos artísticos.

En primer lugar, la reivindicación de la emoción, expresividad y evocación fue constante en la crítica española, muchas veces para remarcar las características de un neoclasicismo a la hispana. Esa reivindicación tiene que ver, por una parte, con la índole nacionalista y esencialista del neoclasicismo, en la que el concepto de universalidad fue también a la postre un constructo romántico, pero por otra parte está relacionada con la noción del *espíritu*, siempre presente en los textos y que fue un signo idiosincrático de cultura en las vanguardias artísticas tras la Primera Guerra Mundial. Tanto Apollinaire como Kandinsky hablaron de un espíritu estético como significación, con diferentes rasgos, del estilo. Las ideas sobre un espíritu clásico, un espíritu de cultura, y el espíritu como representación de lo nacional pervivieron en todos los textos como reducto de esa idea común a la vanguardia pero también como signo que tradujo la síntesis entre romanticismo y vanguardia.

El enfoque formalista de la historia, aunque presente en la influencia de Wölfflin, no tuvo el mismo peso que el historicista, patente en una visión romántica del arte y de la historia de la música que hizo resaltar una serie de figuras de la música española para definir el neoclasicismo mediante la línea Falla-Halfpfer-Rodrigo.

Por otra parte, el enunciado de Verdi *torniamo all'antico*, tan presente en alusiones sobre el neoclasicismo, fue utilizado también para reivindicar la originalidad del neoclasicismo español. Su uso es otra reminiscencia del romanticismo.

Esa misma expresión fue utilizada para referirse a cuestiones insertas en la definición y el debate sobre el concepto de *retorno*. Éste ha de entenderse con un significado tan complejo como el de neoclasicismo o clasicismo moderno, por ello se

produjo en algunos casos el uso indistinto de los términos *neoclasicismo* y *retorno*, identificados semánticamente, lo que desde nuestro punto de vista ha limitado el significado de neoclasicismo en su consideración historiográfica como un movimiento de vuelta al pasado sin más.

Pero su sentido de vuelta al pasado albergó ideas derivadas del historicismo decimonónico, basadas en la recuperación real del pasado musical español y su interpretación; ideas que se adaptaron a las de novedad y progreso, interactuando en ello con los conceptos de arte y música nuevos, como sucedió en la crítica francesa.

La idea de retorno como *vuelta* a estilos pasados se cuestionó en el pensamiento musical precisamente a partir del concepto de *estilo* entendido como *espíritu estético*, que no permitía la identificación plena del siglo XX con otras épocas. Esa necesidad de determinar un estilo, de establecer lugares comunes, es por otra parte herencia romántica e influyó por igual en España y Francia.

El siglo XVIII representó el modelo de la adecuación entre estilo y estética y se convirtió, por influencia del neoclasicismo francés, en el principal estandarte teórico del neoclasicismo. Se asumieron preceptos del retorno a Bach y a Mozart en relación a las ideas sobre música pura y construcción. La recuperación de los clavecinistas recibió influencias del movimiento francés canalizados a través de las ideas del noucentisme, pero se centró en Scarlatti como modelo del neoclasicismo propio. Los retornos implicaron asimismo la búsqueda de modelos en la música culta y popular, conciliando ambas tradiciones en el propio concepto de neoclasicismo como síntesis, en torno a las cuestiones de nacionalismo y universalidad.

La influencia de las ideas de Pedrell sobre la síntesis entre tradición culta y popular fue esencial. A ella se unió la influencia del Institucionismo, que proponía la creación de un lenguaje nacional-universal. La recuperación historicista del pasado musical español a través de los trabajos musicológicos y la intensa actividad de instituciones en este sentido fomentaron y propiciaron la recuperación teórica y estética de la tradición musical española desde una perspectiva moderna, asociada al debate sobre los retornos y por ende al moderno clasicismo. Especialmente al final de los años veinte y con la reflexión sobre el desarrollo de la década, el término *retorno* se utilizó para designar un neoclasicismo propiamente español, afirmando los retornos propios mediante la referencia a Scarlatti y a la tradición musical española, en una intención de desligarse de un neoclasicismo anquilosado en la “moda” de los primeros años veinte y del neoclasicismo francés. En esta idea intervino también con especial trascendencia la recuperación del repertorio vihuelístico y las ideas sobre el renacimiento de la guitarra, que entraron de lleno en el debate sobre los retornos musicales, entendiéndose la recuperación de la vihuela como ejemplo de clasicismo español en su sentido de síntesis de lo culto y lo popular.

La trascendencia de las ideas del noventa y ocho en los conceptos de retorno y tradición se tradujo en primer lugar y de forma notable en el sentido estético que adquirió lo castellano, considerado estéticamente como representación o símbolo de la depuración y estilización de la tradición a través del clasicismo moderno y que asumió además aspectos del *arte nuevo* a través de la obra de Falla. En segundo lugar, esa trascendencia se observa en los vínculos de dichos retornos con los artísticos y literarios a través de la recuperación de Góngora, el Greco y Goya, muestra de la síntesis entre novecentismo y vanguardia.

El clasicismo moderno fomentó especialmente el debate sobre las funciones sociales del arte, la vida cultural moderna, la polémica sobre arte puro y objetivo, la necesidad misma del pasado, la historia, y las relaciones entre diferentes manifestaciones artísticas. El continuo cambio y el mismo debate sobre el arte y su posibilidad social lo despojaron de un significado ideológicamente unívoco.

En el caso español se observa claramente una polaridad de tendencias que reivindican los mismos aspectos estéticos desde diferentes posiciones y apuntando a las mismas obras, lo que se observa en la repercusión de la obra de Falla. Esto se ve especialmente en esa proclamación y reivindicación de lo castellano, asumida desde posturas diferentes. Estas consideraciones llevan a abordar las cuestiones ideológicas subyacentes en los diversos posicionamientos estéticos.

La influencia más clara, ostensible en este trabajo, fue la de Francia. La repercusión de la *Revue Musicale*, medio modélico para España, influyó en una postura progresista sobre la creación artística y las cuestiones de objetividad y arte puro en la década de los años veinte. Sus ideas sobre neoclasicismo encajaron en España con la influencia del novecentismo y el desarrollo de las ideas de Ortega y Gasset y los principales intelectuales. Fue la influencia decisiva de Falla² y Salazar y los intelectuales afines a su entorno, el contexto de la Residencia de Estudiantes y determinadas publicaciones como *España*, *El Sol*, *Alfar* o la *Revista de Occidente*, los que impulsaron y fomentaron el debate sobre las tendencias musicales y entre ellas con especial peso el clasicismo moderno. La *Revue Musicale* viró a una postura más cercana a la derecha de la Schola Cantorum en los años treinta, lo que influyó también en España. Intelectuales de tendencias conservadoras y progresistas proclamaron la necesidad de un clasicismo alejado de estandartes y modas, dependiente de un arte social. Por su parte la *Revista Musical Catalana*, como principal publicación en Cataluña, fue afín a la Schola Cantorum y mantuvo una idea de clasicismo más estática y conservadora que, no obstante, en muchos casos no pudo evitar una afinidad con las novedades musicales sosteniendo argumentos similares a los de algunas publicaciones madrileñas.

Otra de las similitudes con el pensamiento francés reside en que se mantuvieron los mismos aspectos estéticos ligados a la idea de clasicismo, antes y después de la Primera Guerra Mundial. En España, a pesar de rechazar el primer retorno al orden, se mantuvieron los mismos presupuestos estéticos.

La misma idea desarrollada por la crítica francesa acerca de la evolución de Strawinsky hacia algo nuevo como origen del neoclasicismo fue asumida en España para el caso de Falla. Era la noción de una progresión que culminaba en *El Retablo* y después en el *Concerto*, obras equiparadas respectivamente al *Octeto* y *Pulcinella* y a la *Sinfonía de los Salmos* por el valor espiritual que se concedió a la música de Falla, algo en lo que coincidieron en los años treinta tendencias conservadoras y progresistas.

La adscripción neoclasicista de Strawinsky no se cuestionó en España y se estableció como valor abstracto, teorizado y comparativo.

En cuanto a la influencia de Italia, hemos señalado las posibles conexiones de algunos de los significados o aspectos estéticos del neoclasicismo con el fascismo. Además de reiterar que las conexiones estéticas que pudieron vincular el concepto a

² A través de él las ideas de Roland-Manuel y un neoclasicismo progresista se imbricaron en el horizonte novecentista de la España de 1915.

una corriente reaccionaria provinieron sobre todo de la influencia francesa, se ha de señalar de nuevo que el origen del neoclasicismo estuvo en un intelectualismo burgués y progresista vinculado a medios de izquierda, y que en todo caso éstos no comprendieron de forma consciente la magnitud de las ideas provenientes de Italia en los primeros años veinte proclamando en muchos casos el retorno al orden según aquellos preceptos estéticos.

En la medida en que hacia 1925 ciertas posturas de rechazo del neoclasicismo y de los retornos se pueden vincular a un rechazo ideológico del fascismo y de la dictadura de Primo de Rivera, se confirmaría también la previa asociación de aspectos estéticos – a principios de los años veinte – a esta línea a través de la transmisión de ideas italianas en *España* y *El Sol*. Pero desde nuestro punto de vista no fue una tendencia o posición esencial en el origen del concepto y la tendencia. Además, los protofascistas rechazaron *El Sombrero de tres picos* y las ideas de estilización asociadas al cubismo, mientras que el neoclasicismo se sustentó sobre éstas y sobre conceptos vanguardistas propuestos por liberales aliadófilos.

La confluencia entre novecentismo y vanguardia tuvo en la capital su epicentro. Las principales publicaciones de otras provincias aludieron a los rasgos estéticos comunes al neoclasicismo pero no entraron con tanta profundidad en ellas. Las ideas sobre clasicismo y retorno al orden pasaron de su centro catalán al madrileño hacia 1915, como hemos explicado en el capítulo sobre novecentismo, por la importancia de los ámbitos de difusión allí establecidos. El noucentisme catalán es un movimiento esencial para entender muchos de los presupuestos estéticos desarrollados en la interacción con el novecentismo y los intelectuales madrileños. Su importancia se calibra no sólo en el ámbito ideológico, sino también en la reciprocidad artes plásticas-música, como se ha demostrado a lo largo de esta tesis. De la misma manera que el retorno al orden proyectó elementos del noucentisme catalán en las artes plásticas, la crítica musical asumió terminología e ideas de la conceptualización de lo clásico en dicho ámbito, en particular el sentido de lo clásico como ideal estético permanente, la importancia del concepto de estilo y los criterios del cubismo clasicista, periclitados en el discurso sobre clasicismo moderno hasta la década de los años treinta.

Uno de los aspectos fundamentales para estos valores estéticos es la conexión del Noucentisme con *Novecento*, *Valori plastici* y el novecentismo italiano, a pesar de que estos presupuestos estéticos también influyeron a través de París, como también se muestra en este trabajo.

Existe una transmisión clara de ideales noucentistas a través de *España*, punto de conexión al que no se ha prestado suficiente atención, donde escribían sobre su noción de clasicismo los principales artistas e intelectuales novecentistas, heredando la influencia orteguiana, y donde se estableció el rechazo a la copia del pasado hacia 1917, cuestiones sobre las que Falla escribía en la *Revista Musical Hispanoamericana*.

La repercusión de las ideas de Falla en el concepto de neoclasicismo es indiscutible a partir de sus escritos, de su relación con Francia y de su obra. Hemos señalado las afinidades entre el pensamiento de Falla, Ortega y Salazar, que son especialmente notables en el caso del neoclasicismo, pues si se sigue la correspondencia Salazar-Falla se deduce que ambos leían a Prunières, Collet, Aubry, Vuillermoz, Roland-Manuel y Coeuroy.

Por otra parte, el que la obra de Falla predominara en el repertorio contemporáneo de los conciertos en la segunda mitad de los años veinte, su papel en Europa –con la consiguiente complacencia de Francia en resaltar determinados rasgos de su obra- y consecuentemente su relevancia crítica, hicieron que los discursos sobre neoclasicismo se centraran en su obra con cierta parcialidad, lo que confirma por otra parte la influencia de Francia en la necesidad de definir un nacionalismo musical a través de sus principales composiciones. El hecho de que las obras de Falla, en especial *El Retablo*, fueran consideradas por la crítica europea gracias al flujo de ideas entre las principales publicaciones, la *Revue musicale* y *The Chesterian*, - Falla formaba parte de la *League of composers*, sponsors de *El Retablo* junto a Jean Wiener y la Sociedad Internacional para la música contemporánea-, sentó unos criterios estéticos muy concretos a la hora de describirlas, según la música nueva, que influenciaron sin duda la crítica española. La música de Falla, a partir de *El Retablo* y el *Concerto*, representó la potenciación de la tradición española por la exaltación de una vía espiritualista, muchas veces teñida de nacionalismo historicista conciliado con la idea de vanguardia.

Si bien Falla estuvo en contacto con los principales movimientos renovadores, su postura estética no deja de estar enraizada en presupuestos noventayochistas, como se ha demostrado aquí, y su posición no está tanto en el neoclasicismo vanguardista de figuras como Arconada³ o Salazar, como en un neoclasicismo conciliador con la tradición y con el pasado, incluso romántico; aunque estos por otra parte fueron aspectos generalizados en los escritos de los principales pensadores.

Adolfo Salazar dirigió y canalizó muchas de las ideas de la nueva música, conduciendo en muchos casos el discurso estético a la atención sobre determinados compositores y/o obras. Sin embargo, ello no limitó el alcance y la definición del clasicismo moderno, categoría a priori latente en múltiples discursos. Si Salazar fue avanzado en su campo también lo fue porque estuvo imbuido de la renovación artística –plástica y literaria- a través de la cual se filtraron los conceptos aquí tratados en el pensamiento musical.

Aunque la conceptualización del neoclasicismo estuvo vinculada especialmente a una postura cercana a los intelectuales afines a Ortega, en este trabajo no hemos dejado de analizar los conceptos estéticos principales en otros pensadores más conservadores, señalando las posibles afinidades y diferencias que llevan una vez más a enriquecer el concepto de clasicismo moderno no asociado a una tendencia, grupo o postura.

En otros ámbitos artísticos también se ha dado la pervivencia historiográfica del término *Neoclasicismo* en lugar de *Clasicismo moderno*, apuntados en la década de los años veinte. Ello demuestra la falta de revisión semántica del término hasta muy recientemente. La principal utilización del concepto en la época estudiada es la de categoría estética implícita en otras tendencias o estilos, algo que ocurrió de la misma

³ Aunque ciertas disquisiciones sobre la idea de lo clásico y el retorno al clasicismo latían bajo los comentarios sobre aspectos sonoros y formales en las críticas musicales de prensa, es en los escritos de Arconada y Fernando Vela donde desde una perspectiva interdisciplinar, partícipe de la síntesis e identificación entre las artes del momento, donde se plantearon los análisis más profundos y aclaradores en torno a la polémica del Nuevo Clasicismo desde 1924. La figura de Arconada y su labor en *Alfar* y en *La Gaceta Literaria* es a nuestro juicio reivindicable para entender muchas de las cuestiones estéticas y su problemática en los años veinte, especialmente la síntesis entre clasicismo y siglo XX.

manera en el ámbito plástico y en el literario. El papel de las corrientes plásticas, especialmente el cubismo, otra de las facetas de la influencia francesa en España, canalizó muchos de los criterios lingüísticos desde los cuales se establecieron los puntos de observación de las nuevas obras musicales. La importancia del constructivismo musical ya señalado, y su paralelo en concepciones plásticas hicieron resaltar esta cualidad en muchos de los compositores, desde lo cual se estableció la asociación del clasicismo musical a cualidades extraídas de la arquitectura y plástica y viceversa. Vázquez Díaz y Picasso demuestran, en su pervivencia como ejemplo de conciliación entre tradición y vanguardia a través del clasicismo -valores destacados paralelamente en Falla- la apropiación del mismo desde diferentes ideologías, teniendo en cuenta además que desde los años treinta la crítica y los principales intelectuales siguieron utilizando el término con la consecuente perspectiva sobre la renovación artística de los veinte.

El clasicismo moderno fue en sus orígenes una categoría estética compuesta a su vez por diferentes categorías y utilizada desde diferentes posiciones, lo que le atribuyó significados distintos según contextos e intencionalidades. Ello ha propiciado su pervivencia y a la vez la ha convertido en categoría historiográfica susceptible de ser analizada como concepto, movimiento y tendencia. En este trabajo hemos intentado emplazarla en sus orígenes conceptuales e ideológicos, así como establecer su proyección historiográfica en décadas posteriores. Con ello se abren nuevas líneas y posibilidades de investigación sobre un tema que necesitaba de una inserción profunda en los discursos artísticos y musicales del periodo de entreguerras.

FUENTES

Selección de publicaciones consultadas

ABC (1924-1936)
Ahora (1934).
Ahora (1934).
Alfar (1923-1925)
Anbruch (1929)
Arriba (1940).
Arte Musical (1915)
Associacio de amics de la música (1924).
Blanco y Negro (1933).
Boletín Musical (Córdoba) (1928-1929)
Bravo (1932).
Bulletin de la Societé "Union musicologique". (1922).
Cervantes (1919)
Christian Science Monitor (1923).
Comoedia (1920-1921)
Contrepoints (1949)
Cosmópolis (1921-1922)
Cruz y Raya (1933-1943)
Cultura Musical (1923).
Cultura Musical, (Cádiz), (1923-1928).
Davar (1952).
Destino (1940).
Diario de Barcelona (1924-1925)
Diario de Cádiz (1924).
Diario de Cádiz (1942).
Dissonances. Revue Musicale Independante (1930)
El Adelanto (1942).
El Comercio (1920).
El Correo Catalán (1924)
El Correo de Andalucía (1924)
El Correo de Andalucía (1924).
El Debate (1916-1927)
El Defensor de Granada (1920-1927)
El Heraldo de Madrid (1923-1927)
El Imparcial (1909-1933)
El Liberal (1921-1934)
El País (1925)
El Pueblo (1925).
El Pueblo Gallego (1925-1932)
El Sol (1918-1936)
El Tiempo (1921).
El Universal (1947)
El Universo (1918)
España (1915-1924)

Excelsior (1917-1927)
Frankfurter Zeitung (1920)
Fruicions (1921-1932)
Grafos (1935).
Grecia (1918-1920)
Harmonía (1916-1941)
Hermes, (1921).
Horizonte (1922)
Ibérica, New York, Inter-Am. Assoc. for Democracy and Freedom (1955).
Índice (1919-1922)
L'Amic de les arts (1926-1929)
L'esprit nouveau (1920-1921).
La Época (1921-1927)
La Esfera (1916-1927)
La Gaceta Literaria (1927-1931)
La Internacional (1920).
La Libertad (1920-1928)
La musique Moderne (1929).
La Noche (Barcelona) (1925-1936)
La Opinión (1923).
La Pluma (1920-1921)
La Publicidad (1927).
La Publicitat (1922-1925).
La Rassegna Musicale, Turin (1931).
La Razón (1927).
La Razón (1927).
La Revista (Barcelona) (1917-1925)
La Revue de France (1928)
La Revue Musicale (1921-1946)
La Tribuna (1916).
La Vanguardia (1924-1933)
La Veu de Catalunya (1912-1933)
La Voz (1921-1933)
Las Noticias (1925).
Las Noticias, (1926).
Le Courier Musical (1915-1933)
Le Ménestrel (1920-1927)
Le Monde Musical (1923-1935)
Le Petit Journal, (1924).
Les annales (1927)
Les écrits nouveaux (1918)
Les nouvelles littéraires (1927).
Les nouvelles musicales (1934- 1935).
Les nouvelles musicales, (1934).
Lira Española (1914-1915)
London Mercury (1920).
Luz (1932)
Mercure de France (1895-1913)
Modern Music (1924-1943)
Music and letters (1923).

Música (1917-1921)
 Música (Barcelona, 1929) (1929-1930)
 Música (1938)
 Música (1945)
 Música, Revista trimestral de los conservatorios españoles (1952).
 Musical America (1925, 1958).
 Musical Times (1934-1945)
 Musicalia, La Habana (1928)
 Musicografía (1933)
 Musikblätter des anbruch (1922).
 Musique (Géneve) (1925-1932)
 Nord-Sud (1918).
 Noticiero Granadino (1922).
 Nouvelle Revue Française (1919).
 Novedades (1949)
 Nueva España (1930)
 Nueva Revista de Filología Hispánica (1953) pp. 118-126.
 París-Midi (1920-1921).
 Plural (1925).
 Por esos mundos (1915)
 Proa (Buenos Aires) (1924-1925)
 Residencia (Revista de la Residencia de Estudiantes) (1926-1933)
 Revista Catalana de Música (1923-1927)
 Revista de filología española (1914).
 Revista de Ideas Estéticas (1943)
 Revista de las Españas (1926)
 Revista de Música, Buenos Aires (1928)
 Revista de Occidente (1923-1933)
 Revista Escorial (1941).
 Revista Gallo (1928).
 Revista General, (1918).
 Revista Madrid (1937).
 Revista Música I, (1952).
 Revista Musical Catalana (1909-1934)
 Revista Musical Hispanoamericana (1915-1917)
 Revista Musical Italiana (1923).
 Revue Blanche (1901).
 Revue Bleue (1904).
 Revue Contemporaine (1923).
 Revue de Musicologie (1926).
 Revue Hebdomadaire (1927)
 Revue Musicologie (1923).
 Revue Pleyel (1924-1927)
 Ritmo (1930-1941)
 Ronsel (1924)
 Suplemento Semanal Arriba (1943).
 The Chesterian (1919-1935)
 The Criterion (1923)
 The Daily Mail (1919).
 The Musical Digest (1925).

The Musical Quarterly (1918-1927).
The Musical standard (1919).
The Nation and the Ateneum (1919-1921)
Times (1923).
Tobogán (1924).
Ultra (1921)
Verso y Prosa (1927)
Vértice (1941).
Vibraciones (1929-1930)

I. Artículos

- "¿A dónde va la música? Consideraciones actuales" Editorial de *Ritmo*, 16 de noviembre de 1933, núm. 74.
- "Actualidades y recuerdos", "veladas literarias musicales", "Las cantigas del Rey Sabio y los sres. Torner y Vela", *Residencia*, revista de septiembre-diciembre de 1926, vol. 1 núm. 3, pp. 253 y ss.
- "Agrupació d'amics de la música (quinto concierto)", *Revista Musical Catalana*, 15 de abril de 1916, p. 126.
- "Alegoría inicial", (Editorial) *Ronsel*, núm. 1, mayo de 1924, p. 1.
- "Asociación de cultura musical". *Ritmo*, 15 de abril de 1936, p. 8.
- "Cartes del mestre Pedrell", *Revista Musical Catalana*, año XX, abril-mayo 1923.
- "Associacio de Musica da Camera", *Revista Musical Catalana*, vol.14, abril de 1924, p. 142 y p. 213.
- "Associacio de Musica da Camera", *Revista Musical Catalana*, vol. 24, 1927, p. 213.
- "Chroniques et Notes. Trois Mélodies, par Ernesto Halffter", *La Revue Musicale*, marzo de 1932.
- "Comentarios breves sobre algunos compositores contemporáneos. Strawinsky", (Editorial) *Ritmo*, núm.58, 15 y 30 julio de 1932, p. 1.
- "Concerts" *Revista Musical Catalana*, núm. de marzo de 1916, pp. 92-93.
- "Concerts", *Revista Musical Catalana*, nos. 193-197, año XVII, julio-agosto de 1916, p. 54 y p. 253.
- "Concerts", *Revista Musical Catalana*, 15 de abril de 1916, p. 126.
- "Concerts", *Revista Musical Catalana*, diciembre de 1917, p. 303.
- "Concerts", *Revista Musical Catalana*, abril-mayo de 1919, año XVI, pp. 113.
- "Concierto de la Asociación de amigos de la música", *Revista Musical Catalana*, núm. agosto-septiembre de 1917, p. 220.
- "Conciertos de la asociación de Musica de Camara", *Revista Musical Catalana*, núm. diciembre de 1917, p. 302.
- "Conciertos", *Revista Catalana de Música*, núm. de enero y febrero de 1927, p. 32.
- "Conciertos", *Ritmo*, 15 de enero de 1936, p. 9.
- "Conciertos, Associacio Intima de Concerts, Emili Pujol", *Musica*, 13 de abril de 1921.
- "Conciertos. Madrid, Orquesta clásica", *Ritmo*, 15 de octubre 1935.
- "Conciertos. Madrid. Música moderna en la Residencia de Estudiantes" *Ritmo*, 1 de marzo de 1936, p. 11.
- "Conferencia de Gustavo Pittaluga en la Residencia de Estudiantes", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de diciembre de 1930.
- "Conferencia Emilio Pujol", *Músia*, núm 4, año 1, abril de 1929, p.117.
- "Cuartillas de Ortega y Gasset", *Ultra*, núm. 20, 15 de diciembre de 1921.
- "Cursillo folclórico", *Ritmo*, 15 de abril de 1936, p. 5.

- "desde Madrid", *Revista Catalana de Música*, núm. 2, junio de 1923, p. 159.
- "Desde Madrid", *Revista Musical Catalana*, vol. 24, 1927, p. 199.
- "Dos grandes conciertos del cuarteto Rafael", *La Gaceta Literaria*, 1 de junio de 1931, últ p.
- "Dos palabras que no están de más", (editorial), *La Pluma*, vol. I, núm. 1, junio de 1920, p. 1.
- "El cuarteto Pro-arte", *Associacio de amics de la música*, Número de abril de 1924, p. 100.
- "El III congreso de musicología y los festivales de música contemporánea de Barcelona", *Ritmo*, junio 1936, p. 10.
- "El maestro Falla en Madrid: La Impopularidad del Arte puro", (editorial) *El Heraldo de Madrid*, 5 de noviembre de 1927.
- "El mito del arte nuevo", (Editorial), *Ritmo*, 30 de septiembre de 1930.
- "El Pare Antoni Soler i las seves sonates per a clavicembal", *Revista Musical Catalana*, diciembre de 1929, pp. 495-501.
- "Els ballets rusos", *La Revista*, núm. 44, julio de 1917.
- "En el Ateneo, homenaje a Beethoven", *La Publicidad*, Granada, 6 de abril de 1927.
- "Ernesto Halffter", *Música*, núm. 14, año II, Madrid, 1 de julio de 1945, p. 1.
- "Estudemos a Juan Sebastián Bach, por el padre Nemesio Otaño, S. J.", *Ritmo*, núm. 147, año 12, julio-agosto de 1941.
- "Felip Pedrell. La vida de l'artista", *Revista Musical Catalana*, año XIX, septiembre-octubre de 1922, pp. 197-209.
- "Gran Teatre del Liceu. Edip Rey-Maria de Carmen-Euda d'Uriac", *Revista Musical Catalana*, enero de 1934, pp. 6-7.
- "Hacia un nuevo teatro. Adrià Gual en el Ateneo", *El Sol*, 23 de abril de 1923, p. 4.
- "Información musical. España. Madrid", *Ritmo*, núm. 4, año 1, 15 de diciembre de 1929, p. 10.
- "Información musical. Strawinsky en Madrid", *Ritmo*, 1 de diciembre de 1933, núm. 75, p. 12.
- "Joaquin Nin", *La Revue Musicale*, 1 Marzo del 1926, pp. 283-284.
- "L'art i el progrés" (editorial) *Fruicions*, n. 19, octubre 1928, any II.
- "La democracia y el arte", (Editorial), *Ritmo*, 15 de mayo de 1932.
- "La jeune école italienne", *La Revue Musicale*, n. 1 de enero de 1927.
- "La muerte de Bach", *Revista Musical Catalana*, octubre de 1918, núm. 178, pp. 231-232.
- "La música y los músicos", *Ahora*, 24 junio de 1934.
- "La música", *La Publicitat*, 11 de febrero de 1922.
- "La resurrection du clavecin", *Dissonances*, n. 1, enero de 1931, pp. 8-13.
- "Les auditions du mardi de la Revue musicale", *La Revue Musicale*, abril de 1936, pp. 298-299.
- "Madrid musical. Crónica de la quincena", *Arte Musical*, 1 de mayo de 1915, pp. 5-6.
- "Manifiesto de adhesión a las naciones aliadas", *España*, núm.1, 9 de julio de 1915, p. 82.
- "Manifiesto del Salón de Artistas Ibéricos" *Alfar*, julio 1925, núm. 51, p. 2.
- "Manuel de Falla per lui-même", *La Revue Musicale*, julio 1925, pp. 94-95
- "Maria Barrientos y Wanda Landowska. Palau de la Musica Catalana. Cinco de noviembre de 1922", *Revista Musical Catalana*, diciembre de 1922, p. 294.
- "Música y músicos españoles en el extranjero", *Música*, n 1, enero 1938, p. 53.
- "Música" ("notas"), *Ronsel*, núm. 3, julio de 1924, p. 22.
- "Música", *La Revista*, núm. 33, febrero de 1917p. 88.
- "Notes et chroniques: España, Oquesta Bética de Cámara. Ouvres nouvelles de Falla, Esplá y Halffter", *La Revue musicale*, 1 de noviembre de 1925, p. 79.
- "Nuestra portada", *Ritmo*, núm. 35, 1 de julio de 1931, p. 9
- "Nuestra portada: Debussy" *Ritmo*, 15 de enero de 1932.
- "Nuestra portada. Maurice Ravel", *Ritmo*, 15 de mayo de 1932, p. 7.
- "Nuestro Suplemento", *Música*, núm. 5, mayo 1938.
- "Orquesta Pau Casals", *Revista Musical Catalana*, noviembre de 1928, p. 457.
- "Páginas de Guillaume Apollinaire", *España*, núm. 189, 1918, p. 13.

- "Qué es la vanguardia", (editorial). *La Gaceta Literaria*, 1 de junio, 15 junio, 1 de julio y 15 de julio de 1930.
- "Radiguet y el clasicismo" *Proa*, núm. 6, 1925.
- "Sala Pares. Audicions explicadas B. Selva y J. Massia. Revista Musical Catalana, agosto 1928, p. 288.
- "Sinfonía de los Salmos", *La Vanguardia*, 17 de noviembre de 1933.
- "Un entretien avec le compositeur espagnol Manuel de Falla", *Excelsior*, 31 de mayo de 1925.
- "Un gran compositor: Igor Strawinsky y la música moderna", *ABC*, 25 de
- "Un músico español", *Boletín Musical*, núm. 1, marzo de 1928, p. 4.
- "Un resso de la critica barcelonina entorn de les cantates de BACH", *Revista Musical Catalana*, mayo de 1934, pp. 194-201.
- "Una exposición histórica de la música española", *Ritmo*, junio de 1941, pp. 4-5.
- "Una nueva sinfonía de Vincent d'Indy" (editorial), *Harmonía*, julio de 1919, p. 5.
- "Wanda Landowska en Madrid", *Ritmo*, núm. 29, 31 de marzo 1931, pp. 1-2.
- "Conferencias del maestro Villar", *Harmonía*, julio de 1917, núm. 19, año II, p. 5.
- A.M, s.t., *Diario de Barcelona*, 2 de abril de 1924, p. 39.
- A.M.C: "Manuel de Falla se vuelve a Granada", *ABC*, 8 de noviembre de 1927.
- ABELLÁN, Antonio M.: "Modos y modas del arte y los artistas", *Musicografía*, octubre de 1933, núm. 6, año I, pp. 124-125.
- ABRIL, Manuel: "El impresionismo musical", *Revista Musical Hispanoamericana*, núm. 12, año 7, enero de 1915, pp. 2-3.
- -----: "Inventarios y poemas", *Revista Musical Hispanoamericana*, núm. 12, año 7, enero de 1915, pp. 1-2.
- -----: "Teorías comparadas", *Revista Musical Hispanoamericana*, núm. 16, año 7, mayo-junio 1915, p. 5.
- -----: "El arte de Rafael P. Barradas", *Alfar*, núm. 27, marzo de 1923, pp. 205-208.
- -----: "El pintor Juan Gris", *Alfar*, vol. VIII, noviembre de 1923, pp. 101-105.
- -----: "Barradas el uruguayo", *Alfar*, núm. 49, abril de 1925.
- -----: "El arte de Joaquín Sunyer", *Alfar*, núm. 48, marzo de 1925, pp. 15-21.
- -----: "Itinerario ideal del nuevo arte plástico", *Revista de Occidente*, diciembre 1926, pp. 343-367.
- -----: "Romanticismo, clasicismo y goticismo", *Revista de Occidente*, año V, núm. 54, diciembre de 1927.
- -----: "María Mallo", *Revista de Occidente*, julio de 1928.
- ALBERTI, Rafael: "Los paisajes de Vázquez Díaz", *Alfar*, vol. VI, julio de 1924, núm. 42, pp. 8-11.
- ALCOELLA, s.t., *The Criterion*, abril de 1923, p. 108.
- ALGIBEZ, José: "Manuel de Falla", *Boletín Musical*, marzo de 1928, núm. 1, año 1.
- ALMANDOZ, Norberto: "Musica Sacra. Bach y su Misa en Si menor", *Ritmo*, núm. 117, 15 de octubre de 1935.
- ALONSO, Dámaso: "Notas. Antología poética en honor de Góngora, recogida por Gerardo Diego", *Revista de Occidente*, Madrid, diciembre de 1927.
- ALONSO, Dámaso: "Alusión y elusión en la poesía de Góngora", *Revista de Occidente*, febrero de 1928, pp. 177-202.
- ALOYS-MOOSER, R. "Un retour a la tonalité et à la expression?", *Dissonances. Revue Musicale Independante*, Conches –Géneve, junio de 1930, pp. 133-136.
- ALTERMANN, Jean Pierre: "Manuel de Falla", *La Revue Musicale*, núm. 8, 1 de junio de 1921, pp. 202-216.
- ALVAREZ CIENFUEGOS, Valentín: "Temas de actualidad. Los autos sacramentales", *El defensor de Granada*, 14 de enero de 1927.

- ANONIMO: "El canto y el santo: Manuel de Falla, maestro en la música y en la fe", *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, núm. 60, 1947.
- ANSERMET, Ernst: "The man and his work. Igor Strawinsky. His first string quartet", *Le Courier Musical*, 25 de noviembre de 1915, p. 41.
- -----: "Subjetivisme et objetivisme dans l'expression musicale", *Contrepoints*, núm. 6, 1949, pp. 14-24.
- A POLLINAIRE, Guillaume: "Parade et l'esprit nouveau", *Excelsior*, 11 de mayo de 1917.
- ARAQUISTAIN, Luis: "Italia en 1920. A D. Ramón María del Valle Inclán". *La Pluma*, 26 de septiembre de 1920, p. 194.
- -----: "Nacionalismo y latinismo", *El Sol*, 6 de julio de 1923.
- -----: "Naciones maestras, la Italia múltiple", *El Sol*, 25 de noviembre de 1923.
- -----: "Qué es teatro, el caso de Luigi Pirandello", *La Voz*, 26 de diciembre de 1923.
- -----: "Una teoría del humorismo", *La Voz*, 24 de enero de 1924.
- -----: "Teatro y sociedad, muchedumbres y minorías", *El Sol*, 10 de mayo de 1928.
- ARCINIEGA, Álvaro: "El humor en la música de Strauss", *España*, año X, núm. 406, pp. 60-61.
- ARCONADA, C. M.: "El homenaje a Falla", *La Gaceta Literaria*, núm. 2, 1927.
- -----: "Comentarios musicales, la música nueva", *España*, núm. 377, 1923, pp. 10-11.
- -----: "Comentarios musicales, el humorismo en la música", *España*, núm. 381, 1923, pp. 11-12.
- -----: "Comentarios musicales, la emoción estética", *España*, núm. 388, 1923, p. 11.
- -----: "Ernesto Haffter", *Alfar*, noviembre de 1923, pp. 20-22.
- -----: "La Vida musical. Una carta abierta. Las sociedades privadas de música moderna", *El Sol*, 10 de diciembre de 1923.
- -----: "La música moderna en España", *Alfar*, vol. II, núm. 42. Marzo 1924, p. 81.
- -----: "Ensayo sobre la música en España", *Pma*, 1925, en: *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 239-241.
- -----: "Paisaje y mecánica. Pacífic 231 de A. Honneger", *Alfar*, núm. 55, vol. IV, 1925, pp. 292-294.
- -----: "El Superrealismo musical", *Alfar*, febrero de 1925, pp. 22-31.
- -----: "Música. Conciertos de Primavera: Obras de Turina, Esplá y Halffter", *La Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1927.
- -----: "La música en la obra de Góngora", *Verso y Prosa*, junio de 1927.
- -----: "El Festival Falla", *La Gaceta Literaria*, 15 de noviembre de 1927.
- -----: "Milhaud, en España", *La Gaceta Literaria*, 15 de mayo de 1929.
- -----: s.t., *La Gaceta Literaria*, núm. 63, 1 de agosto de 1929.
- ARIEL: "La Sinfonietta de Halffter", *La Libertad*, 6 de abril de 1927.
- ARNER, Josep: "La França Universal", *La Revista*, núm. 38, abril de 1917.
- ARREGUI, Vicente: "Strawinsky, Ravel y Falla en Madrid", *El Debate*, 20 de marzo de 1924.
- -----: "Strawinsky dirige un concierto en el Real", *El Debate*, 26 de marzo de 1924.
- -----: "Sociedad Filarmónica. El Retablo de Maese Pedro de Falla", *El Debate*, 30 de marzo de 1924.
- ARTEAGA, F. de: "Luis Boccherini", *Harmonía*, núm. 16, abril de 1917, pp. 6-7.
- AURIC, Georges: "La musique", *Les annales*, 20 de septiembre de 1927, s.p.
- AZAÑA, Manuel: "Desde Francia. De nuestro redactor en París. Nota sobre un baile español", *El Imparcial*, 5 de febrero de 1920.
- -----: "Maurice Barrés y el nacionalismo determinista", *España*. núm. 400., pp. 3-5.

- AZNAR, Miedes: "Los modernos italianos: Ottorino Respighi", *Boletín Musical*, marzo de 1930, núm. 24, pp. 1-2.
- AZORIN, "Dos autos sacramentales", *ABC*, 15 de mayo de 1936.
- B: "Liceo, inauguración", *El Correo Catalán*, 20 de abril de 1924, p. 5.
- BACARISSE, Mauricio: "Afirmaciones futuristas", *España*, núm. 271, 1920, p. 24.
- BACARISSE, Salvador: "Sinceridad e informalidad", *Ritmo*, núm. 24, 15 de noviembre de 1930.
- -----: "Julián Bautista en la Orquesta Filarmónica", *Luz*, 12 de mayo de 1932.
- BAL Y GAY, Jesús: "Ricardo Wagner", *Ronsel*, núm. 1, mayo de 1924, p. 9.
- "Crisol: música, trilátero", *Ronsel*, núm. 2, junio de 1924, pp. 17-18.
- -----: "Preceptiva y Posición", *Ronsel*, núm. 4, agosto de 1924, pp. 8-10.
- -----: "Perspectivas musicales: fenómenos biológicos", *Ronsel*, núm. 5, septiembre de 1924, pp. 10-12.
- -----: "Perspectivas musicales, patología del aficionado", *Ronsel*, núm. 6, octubre-noviembre de 1924, pp. 20-23.
- -----: "Lecciones de corrección", *El Pueblo Gallego*, 5 de mayo 1925.
- -----: "El vaso que hierve", *El Pueblo Gallego*, 10 de mayo de 1925.
- -----: "Automarginal", *El Pueblo Gallego*, 24 de julio de 1925.
- -----: "La velocidad", *El Pueblo Gallego*, 27 de diciembre de 1925.
- -----: "Marcha atrás", *El Pueblo Gallego*, 2 de enero de 1926.
- -----: "Peregrinación al margen", *Alfar*, abril de 1926, núm. 57, pp. 16-17.
- -----: "Beethoven en 1927", *El Pueblo Gallego*, 29 de marzo de 1927.
- -----: "La tierra, sal de la música", *El Pueblo Gallego*, 1 de julio de 1928.
- -----: "El bolero de Ravel", *Nueva España*, núm. 4, 1930, p. 17.
- -----: "Francis Poulenc en Madrid", *Nueva España*, núm. 8, 1930.
- -----: "Marginales, Regino Sainz de la Maza", *El Pueblo Gallego*, 1 de diciembre de 1932.
- -----: "Wagner visto a través de Falla", *El Universal*, Mexico, 20 de febrero de 1947.
- BARBERÁ, Francisco: "Tomás Luis de Victoria, músico español", *Harmonía*, julio-septiembre de 1941, pp. 73-77.
- BARCIA, Camilo: "Dictadura parlamentaria. La experiencia fascista", *La Libertad*, 5 de julio de 1923.
- BAROJA, Pío: "La nave de los locos", *Revista de Occidente*, marzo de 1925, núm. 21, año III.
- BAS, G: « Clavicordio, clave y espineta » *Revista de Música*, Buenos Aires, núm. de septiembre 1927 a enero de 1928.
- BEKKER, Paul: "Langage et musique", *La Revue Musicale*, julio-agosto 1934, pp. 83-88.
- BEMOLES (E. Llorens): "La Orquesta Bélica de Cámara", *El Correo de Andalucía*, 13 de junio de 1924.
- BERGAMÍN, José: "El Santoral para escépticos. Milagro de San Isidro", *Índice*, 1921, núm. 1, pp. 28-29.
- -----: "Márgenes", *Índice*, núm. 3, 1921.
- -----: "Mirar y pasar", *Índice*, núm. 4, 1922, pp. 9-11.
- -----: "Clasicismo", *Horizonte*, núm. 3, 15 de diciembre de 1922.
- -----: "Nominalismo supra-realista", *Alfar*, julio de 1925.
- -----: "El idealismo andaluz", *La Gaceta Literaria*, 11 de junio de 1927, p. 7.
- -----: "Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir que se presente como arte.", *Verso y Prosa*, núm. 8, año 1, agosto 1927.

- BERNARD, Robert: "Caracteristiques de la musique française", *La Revue Musicale*, febrero de 1938, pp. 113-119.
- BLANCH, "La poesía pura", *La Gaceta Literaria*, núm. 11, 1 de junio de 1927, p. 67.
- BLOCH, Jean: "Una revolte contre la sensibilité », *Le Monde Musical*, septiembre de 1924.
- BORGES, J.L: "La metáfora", *Cosmópolis*, noviembre de 1921.
- -----: "Exámenes de metáforas", *Alfar*, mayo de 1924.
- BORRAS, T.: "Los músicos nuevos. El maestro Manuel de Falla", *Por esos mundos*, marzo 1915, pp. 269-270.
- BOSCH, Carlos: "Música", *Cosmópolis*, núm. 2, marzo de 1921.
- -----: "Concierto de Homenaje a Falla: en el Palacio de la Música", *El Imparcial*, 6 de noviembre de 1927.
- -----: "Recuerdos musicales de Viena", *Ritmo*, núm. 13, año 2, mayo de 1930, pp. 3-4.
- -----: "Vida musical. Concierto de la Sinfónica en el Monumental", *El Imparcial*, 5 de marzo de 1933.
- -----: "La música en su esencia", *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 1, enero-marzo de 1943, pp. 78-83.
- BOULANGER, Nadia: "Concerts Koussevitsky", *Le Monde Musical*, noviembre de 1923.
- BOUVET, Ch. "Petits memories du clavecin", *Le Courier Musical*, diciembre de 1921.
- BUSONI, Ferruccio: "Neue klassizität", *Frankfurter Zeitung*, 9 febrero 1920.
- -----: S.t. (Editorial), *Ritmo*, núm. 23, año 2, 30 de octubre de 1930.
- CALVO SOTELO: "Noches del real: bailes rusos", *El Debate*, 5 de junio de 1916, p. 1.
- CANSINOS ASSENS, Rafael: DE TORRE, Guillermo: "Manifiesto", *Grecia*, 30 de agosto de 1919.
- -----: "Un interesante poema de Mallarmé", *Cervantes*, Madrid, noviembre de 1919.
- CARAFFA, Brandan: "Estética viva", *Proa*, núm. 1, 1924.
- -----: "Voces de castilla", *Proa*, septiembre de 1924.
- -----: "La calle de la tarde, de Francesca a Beatrice", *Proa*, octubre de 1924, pp. 3-5.
- CARDONA, Leopoldo: "El sentimiento revolucionario en el arte", *Ritmo*, 1 de marzo de 1936, pp. 4-5.
- CARPENTIER, Alejo: "La danza de la molinera", *El País*, 27 de julio de 1925.
- -----: "El Neoclasicismo en la música contemporánea", mayo-junio de 1928, *Musicalia*, La Habana, pp. 3-10.
- CARRERA Y FREXE, Jaume: "Ideari artistic. ¡Strawinsky!", *Fruicions*, núm.13, año 2, abril de 1928, pp.54-56.
- CASAL CHAPI, Enrique: "Salvador Bacarisse", *Músiai*, núm. 2, febrero de 1938. pp. 27-53.
- CASELLA, Alfredo: "Schoenberg in Italy", *Modern Music*, núm. 1, febrero de 1924, pp. 7-10
- -----: "Scarlattiana: Alfredo Casella überf sein nenes Stück", *Anbruch*, núm. 11, 1929, pp. 226-228.
- CASELLA, Alfredo: "Colaboraciones extranjeras: Del nuevo estilo italiano", *Ritmo*, núm. 23, año 2, 30 de octubre de 1930.
- CASSOU, Jean: "Philosophie du Cubisme", *Revue d'esthétique*, 1953, pp. 386-99; SÉRULLAZ, M.: *Le Cubisme*, París, PUF, 1963, p. 8.
- CHABÁS Y MARTÍ, J.: "Crítica concéntrica. Juan Ramón Jiménez", *Alfar*, enero de 1924, pp. 17-24.
- CHACEL, Rosa: "Cocteau-Orfeo", *Revista de Occidente*, diciembre de 1928.
- CHALUPT, René: "Ravel", *Les écrits nouveaux*, diciembre de 1918, pp. 312-319.

- -----: "L'Espagne dans la musique française", *La Revue Musicale*, febrero de 1932, pp. 58-60.
- CLONARD, Henri: "Sobre el programa de los neoclásicos franceses", *Cosmópolis*, núm. 9, 1920, pp. 20-29.
- COCTEAU, Jean: "Order considered as anarchy", (Conferencia leída en el College de France en mayo de 1923), en: COCTEAU, Jean: *A call to order*, London, faber and Gwyer, 1926, pp. 183-208.
- -----: "Fragments d'une conférence sur Erik Satie", *La Revue Musicale*, 1 de marzo de 1924, p. 223.
- -----: "L'exemple d' Eric Satie", *La Revue musicaale*, 1 de agosto de 1925, pp. 7-8.
- -----: "Orfeo", *Revista de Occidente*, vol. Enero-marzo de 1927, tomo XV.
- COEUROY, André: "Oedipus and another music heard in Paris", *Modern Music*, n. núm. 2, febrero de 1926, pp. 39-42.
- -----: "Picasso and Strawinsky", *Modern Music*, vol. V, núm. 2, febrero de 1926, pp. 3-8.
- -----: "Deux paralleles: Picasso et Strawinsky", *Revue Hebdomadaire*, 2 de abril 1927.
- -----: "Á l'opéra comique: *La Vida Breve*, *L' amour Sourcier*, *Les Trétaux de Maitre Pierre*", *La Revue Musicale*, 1 de abril de 1928.
- -----: "Il s'appelle art depouillé" en: "L'esprit d'après la guerre dans les letras et les arts", *La Revue de France*, 15 de julio de 1928.
- -----: "La peinture", en: "L'esprit d'après la guerre dans les letras et les arts." *La Revue de France*, 15 de julio de 1928.
- COLLET, Henri: "Cordes et vents", *Le Ménestrel*, 24 de octubre de 1924.
- -----: "L'internationalisme musical", *Le Courier musical*, 15 de diciembre de 1919.
- -----: "La música española es del porvenir", *Harmonía*, 13 de enero de 1917.
- CORPUS BARGA: "Un comentario ante la muerte de Debussy", *El Sol*, 26 de abril de 1918.
- -----: "Crónicas de París, un baile ruso español, El corregidor y la molinera en la ópera, París", *El Sol*, 24 de enero de 1920.
- -----: "Venus novísima. Ilustraciones de la desnaturalización del arte", *Revista de Occidente*, núm. 9, año II, marzo 1924, pp. 332-339.
- -----: "Reflejos de París. Un músico platónico", *El Sol*, 15 de julio de 1925.
- -----: "Pintura nunca vista", *Revista de Occidente*, enero-marzo de 1929, vol. 23, pp. 341-351.
- CRABONELL, Josep Sebastià: "Contribucio a la recerca d'un nou classicisme". *L'amic de les arts*, 30 de abril de 1928.
- CURTIUS, E.R: "La poesia de Jean Cocteau", *La Gaceta Literaria*, 15 de septiembre de 1927.
- D'LAPI, Fernando: "Castilla, Wanda en el museo", *El Sol*, 24 de enero de 1921.
- D'ORS, Eugenio: "El Greco- Poussin", *La Libertad*, 23 de septiembre de 1920
- -----: "Bodegones asépticos", *Revista de Occidente*, Madrid, noviembre de 1923, año I, núm. 5, pp. 146-162.
- -----: "Pluralidad y jerarquía", *ABC*, 19 de marzo de 1924.
- -----: "Glosas a la exposición de Bellas Artes de Madrid", *Revista de las Españas*, 2º época, Madrid, junio de 1926, pp. 4-8.
- -----: "Wanda y los estudiantes", *Residencia*, vol. 1, núm. 2, 1926, pp. 173-174.
- -----: "Catolicismo y clasicismo", *La Gaceta Literaria*, núm. 36, 15 de julio de 1928.
- -----: "Waldemar George, Rouault, Bérard", *La Gaceta Literaria*, núm. 73, 1 de enero de 1930, p. 12.
- -----: "Italia vuelve", *La Gaceta Literaria*, 1 de mayo de 1930.

- -----: "La intuición central en la obra de Picasso", *La Gaceta Literaria*, 1 de noviembre de 1930.
- -----: "Qué es Picasso", *La Gaceta Literaria*, 15 de diciembre de 1930.
- DALI, GASCH, MONTANYA, "Manifest Groc", *L'amic de les arts*, marzo de 1928.
- DAMBLY, Paul: "Premières Representations. Les ballets suédois-Relâche", *Le Petit Journal*, 9 de diciembre de 1924, p. 4.
- DEBUSSY, Claude: "L'actuelle situation de la musique française", *Revue Bleue*, 2 de abril de 1904.
- DEBUSSY, Claude: "Vendredi Saint. La "neuvième symphonie", *Revue Blanche*, 1 de mayo de 1901.
- DEL VALLE, J. G.: "Anatole France", *Alfar*, octubre de 1924, p. 169.
- DENT, Edward: "Music, a spanish ballet", *The nation and the Atheneum*, 1 de agosto de 1919, p. 691
- -----: "Modern spanish music", *London Mercury*, febrero de 1920, p. 108
- -----: "Manuel de Falla", *The nation and the Athenaeum*, 28 de mayo de 1921.
- -----: "Italian neo-classicist", *The nation and the Ateneum*, 3 de septiembre 1921, p. 807.
- DERMÉE, Paul: "Un prochain âge classique", *Nord-Sud*, núm. 11, enero 1918, p. 3.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José: "El Nuevo Romanticismo", *Revista de Occidente*, vol. 30, diciembre de 1930. en "Notas".
- -----: "Poder profético del arte", *Nueva España*, 11 de diciembre de 1930.
- DIEGO, Gerardo.: "D'Aprés Debussy", *Grecia*, núm. 24, año II, 10 de agosto de 1919.
- -----: "Estríbillo" (1919-1921), (dedicado a Falla). Publicado en *Índice*, núm. 3, Madrid, 1, vol. 3, 1919, p. 6.
- -----: "Intencionario", *Grecia*, núm. 46, año 3, 15 de julio de 1920.
- -----: "Góngora y el Greco. Góngora retratado por el Greco. Góngora y el greco precursores del cubismo", *Índice*, núm. 1, 1921, (Suplemento: La rosa y el papel.)
- -----: "Estética a Manuel de Falla", *Índice*, núm. 3, Madrid, 1, III, 1921, p. 6.
- -----: "Un escorzo de Góngora", *Revista de Occidente*, núm. 7, año 2, enero de 1924, pp. 76-89.
- -----: "Ravel, rabel, y el ravelín", *Revista de Occidente*, núm. 13, junio de 1924, pp. 134-138.
- -----: "Minuta y poesía", *Alfar*, núm. 44, 1924, p. 3.
- -----: "Retórica y poética", *Revista de Occidente*, noviembre de 1924, pp. 280-282.
- -----: "En torno a Debussy", *Revista de Occidente*, núm. 42, tomo XIV, año IV, diciembre de 1926.
- -----: "Devoción y meditación de Juan Gris", *Revista de Occidente*, agosto de 1927, año V, núm. 50, pp. 160-180.
- "Crónica musical. Cuarteto Rafael y banda republicana, música vocal, nuestras orquestas. Otros conciertos", *El Imparcial*, 9 de abril de 1933.
- -----: "El teatro musical de Federico García Lorca", *El Imparcial*, 16 de abril de 1933.
- -----: "Manuel de Falla", conferencia leída en Gijón el 9 de junio de 1938, pp. 25-26. AMF
- -----: "La obra pianística de Ernesto Halffter", *Música*, núm. 14-15, año 2, 1945.
- DIEZ CANEDO, Enrique: "Notas sobre Goya", *España*, año X, núm. 405, 1924, p. 9.
- -----: "La vida literaria. El clasicismo moderno", *España*, núm. 389, 1923.

- DOMÈNECH, Cristofor de: "Els classics i nosaltres", *Fruicions*, vol. julio-diciembre de 1927, pp. 9-10.
- -----: "Entorn del calssicisme", *La Revista*, noviembre de 1924, pp. 155-156.
- DONCEL, Josep: "Divagacions a l'entorn d'uns i alters", *Vibracions*, octubre de 1929, pp. 6-7.
- DRANAUDAT, Jean: "Rameau i descartes", (traducción de un ensayo de *Action Française*), *La Revista*, núm. 41, junio de 1917.
- DURAN Y VENTOSA, Lluís: "Balanc de un quarte de sigle", *La Revista*, septiembre de 1925.
- DUREY, Louis: "Francis Poulenc", *The Chesterian*, núm. 25, vol 4, septiembre de 1922, pp. 1-4.
- ECHEVARRIA, Juan de: "Carta abierta a don José Francés", *España*, noviembre de 1916.
- ENDÉRIZ, Ezequiel: "Entre genios. Falla cree, y afirma que Beethoven fue el peor de los músicos", *El Heraldo de Madrid*, 6 de abril de 1927.
- ESBRI, Francisco: "La música caricaturesca", *Harmonía*, julio-septiembre de 1941, pp. 6-7.
- ESPINA, Antonio: "Arte Nuevo", *España*, num. 291, 1920.
- -----: "El paisaje en la pintura moderna", *Alfar*, octubre de 1925, pp. 3-7.
- -----: "Realismo mágico", *Revista de Occidente*, mayo de 1927, tomo 16, pp. 110-112.
- -----: "Vázquez Díaz, un claro exponente de la pintura moderna", *La Gaceta Literaria*, 15 de junio de 1927.
- ESPINOS, Víctor: "Los bailes rusos, el Sombrero de tres picos", *La Época*, 6 de abril de 1921.
- -----: "Los conciertos. El humorismo musical", *La Época*, 30 de octubre de 1923.
- -----: "Asociación de Cultura Musical. Festival Mozart", *La Época*, 1 de noviembre de 1923.
- -----: "En la Comedia", *La Época*, 29 de marzo de 1924, p. 3.
- -----: "La semana musical. Ravel en Madrid", *La Época*, 10 de mayo de 1924.
- -----: "los conciertos: Pacific 231", *La Época*, 23 de noviembre de 1925.
- -----: "Figuras de actualidad", *El Debate*, 6 de noviembre de 1927.
- -----: "Notas musicales. El homenaje a Falla", *La Época*, 8 de noviembre de 1927.
- ESTERLICH, Joan: "Italia y Catalunya", *La Revista*, febrero de 1921.
- F.G.: "A travers les concerts. Grandeur et discretion des instruments", *La Revue Musicale*, enero de 1934, p. 56.
- FALLA, Manuel de: "El gran músico de nuestro tiempo, Igor Strawinsky", *La Tribuna*, Madrid, 5 junio de 1916.
- -----: "Nuestra Música", *Música*, n. 2, junio 1917.
- -----: "El arte profundo de Claude Debussy", *El Universo*, 28 de abril de 1918.
- -----: "To the young composer: señor Manuel de Falla and german formalism", *The Daily Mail*, 18 de julio de 1919.
- -----: "Proposición del Cante Jondo", *El defensor de Granada*, 21 de marzo de 1922.
- -----: "Wanda Landowska", *El defensor de Granada*, 23 de noviembre de 1922.
- -----: "Espagne » (Chroniques et notes), Wanda Landowska a Grenade", *La Revue Musicale*, núm. 4, 1923, pp. 73-74.
- FALLA, Manuel de: "Felipe Pedrell", *La Revue Musicale*, núm. 2, año 4, febrero de 1923.
- -----: "Orquesta Bética de cámara", *El Correo de Andalucía*, 6 de junio de 1924.
- -----: "Encuesta a los directores culurales de España: ¿Cómo ven la nueva juventud española? (En "Letras, artes y ciencia")", *La Gaceta Literaria*, 3, núm. 51, 1 de febrero de 1929.
- -----: "Concerto pour clavecin et orchestre de chambre", *Musique*, 25 de febrero de 1932, pp. 153-155.
- -----: "Chopin et les musiciens d'aujourd'hui", *Bravo*, junio de 1932, p. 25.

- -----: "Wagner en el cincuentenario de su muerte", *Cruz y Raya*, Madrid, septiembre de 1933.
- FERRAN I MAYORAL: "El nostre public i Mozart", *Fruicions*, febrero de 1929, pp. 24-25.
- -----: "La musica i la inteligencia", *Revista Musical Catalana*, 1 de junio de 1929, pp. 22-28.
- -----: "La musica i la inteligencia", *Vibracions*, núm. 1, julio de 1929, pp. 4-9.
- FERROUD, P.O.: "The rôle of the abstract in Igor Strawinsky's work", *The Chesterian*, núm. 85, vol. 11, marzo de 1930.
- FESSER, Joaquín: "Los bailes rusos. Epílogo", *Revista musical Hispanoamericana*, 30 de junio de 1916, pp. 4-5.
- -----: "Sobre la orientación o desorientación del arte msuical contemporáneo", *Revista Musical Hispanoameriiana*, octubre de 1916, pp. 2-4.
- -----: "Más sobre música nueva", *Revista Musial Hispanoamericana*, febrero de 1917, p. 12.
- FRANCÉS, José: "Los bellos ejemplos, en Granada resucita el guiñol", *La Esfera*, 10 de febrero de 1923.
- FRASER, Andrew A.: "Manuel de Falla", *The Chesterian*, núm. 67, vol. 9, diciembre de 1927, pp. 69-74.
- FRITZ, C.F.: "Teatro Llorens, Orquesta Bética de cámara", *El Liberal*, 12 junio 1924.
- -----: "En honor de los congresistas de oleicultura. Orquesta Bética de Cámara", *El Liberal*, 8 de diciembre de 1924.
- -----: "Sociedad Sevillana de conciertos. Orquesta Bética de cámara. El segundo concierto", *El Liberal*, 13 de diciembre de 1924.
- GABRIELA CORCHERA, M.: "Alegría musical de Halffter", *Diario de Cádiz*, 10 de diciembre de 1942
- GALLEGO Y BURIN, Antonio: "De arte, Ignacio Zuloaga", *Noticiero Granadino*, 28 de mayo 1922.
- GARCÍA LORCA, Federico: "Sainz de la Maza", *El defensor de Granada*, 27 de mayo de 1920.
- -----: "Oda a Salvador Dalí", *Revista de Occidente*, núm. 34, abril de 1926.
- -----: "La imagen poética de D. Luis de Góngora", *Residencia*, revista de la Residencia de Estudiantes, octubre de 1932, vol. III, núm. 4, pp. 94-103.
- -----: *Conferencias*, ed. C. Maurer, Madrid, Alianza Editorial, 1984, t. I.
- GASCH, Sebastiá: "De galería en galería", *L'amic de les arts*, nº 2, mayo 1926, p. 5.
- -----: "Del cubismo al superrealismo, la moderna pintura francesa", *La Gaceta Literaria*, 15 octubre del 1927, p. 5.
- -----: "Naturaleza y arte", *La Gaceta Literaria*, 1 de enero de 1928.
- -----: "De un orden nuevo", *La Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1928.
- -----: "Nous limits de la pintura", *L'amic de les arts*, febrero, abril y mayo de 1928.
- -----: "Hacia la supresión del arte", *L'amic de les arts*, abril de 1929, pp. 2-3
- -----: "Comprensión del arte moderno", *La Gaceta Literaria*, 1 de septiembre de 1929.
- GATTI, Guido M.: "Italy today", *Modern Music*, n. 1, febrero de 1924, pp. 8-14.
- GELABERT, Rafael: "El cuarteto y la música de cámara", *Fruicions*, agosto y septiembre de 1929.
- GERHARD, Roberto: "L'obra musical del mestre Pedrell", *Revista Musial Catalana*, octubre-noviembre-diciembre de 1922, pp. 214-216.
- GIBERT CAMINS, Joan: "Des de Paris. Un curs d'interpretacio de musica antiga per Wanda Landowska", *Revista Musical Catalana*, núm. 211, julio de 1921, pp. 130-131.
- -----: "Moviment musical. Paris", *Revista Musical Catalana*, agosto de 1928, p. 283.

- -----: "La Asociación de música antigua de Barcelona", *Ritmo*, núm. 96, 15 de octubre de 1934.
- GIBERT, Vicent M^a: "Hacia una nueva música", *Ritmo*, núm. 65, febrero de 1933, pp. 6-7
- -----: "Vida musical. Por la pureza del sentido melódico", *La Vanguardia*, 8 de febrero de 1925.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: "Pespuntos históricos sobre el nucleo gongorino actual", y "Centenario de Góngora", *La Gaceta Literaria*, 1, núm. 11, 1 de junio de 1927, pp. 6-7.
- -----: "Cráneo del nuevo arte", *Revista de Occidente*, marzo de 1928, pp. 337-339.
- -----: "Itinerarios jóvenes de España. Sáinz de la Maza", *La Gaceta Literaria*, 1 de febrero de 1929.
- GOLS, Joan: "El centenario del romanticismo. Los románticos de 1830 y los de nuestros días", *Música*, mayo de 1930, p. 144.
- GOMÁ: "Crónica musical, Sociedad Filarmónica, Homenaje a Manuel de Falla", *El Pueblo*, Valencia, 2 de febrero de 1925.
- -----: "Vida musical. Obertura Concertante de Halffter", *Música*, núm. 1, enero de 1938, p. 51.
- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: "La guitarra", *Alfar*, 1923, vol. VII, p. 203.
- -----: "Lo nuevo", *Plural*, febrero de 1925.
- -----: "El genio del clown", *El Sol*, 13 de enero de 1927.
- -----: "El gran español Goya", *Revista de Occidente*, año V, núm. 47, mayo de 1927.
- -----: "Gravedad e importancia del humorismo", *Revista de Occidente*, febrero de 1928, pp. 348-360.
- -----: "Ensayo sobre Picasso y el cubismo", *Revista de Occidente*, vol. 24, abril, mayo y junio de 1929.
- GÓMEZ, Julio: "De música. Teatro Real. El Sombrero de tres picos por los bailarines rusos", *El Liberal*, 6 de abril de 1921.
- -----: "Orquesta Lasalle. Festival Wagner", *El Liberal*, 6 de diciembre de 1921.
- -----: "Orquesta filarmónica. Estreno del Concierto de piano de Ravel", *El Liberal*, 4 de mayo de 1932.
- -----: "Orquesta sinfónica", *El Liberal*, 17 de abril de 1930.
- -----: "Un libro de Subirá", *El Liberal*, 3 de octubre de 1930.
- -----: "Ember", *El Liberal*, 22 de octubre de 1930.
- -----: "Orquesta sinfónica. Concierto matinal" *El Liberal*, 13 de diciembre de 1933.
- -----: "Orquesta Sinfónica. Concierto jubilar en honor del maestro Enrique Fernández Arbós", *El Liberal*, 26 de diciembre de 1933.
- -----: "Orquesta Sinfónica", *El Liberal*, 19 de diciembre de 1934.
- -----: "Los vihuelistas españoles del siglo XVI", *Ritmo*, núm. 134, año 21, mayo de 1940.
- GÓMEZ, Julio: "Comentarios del presente y del pasado II", *Harmonía*, año XXV, julio-septiembre de 1941.
- GRANDE, Ángel: "Regla y principio, nacionalismo y universalidad", *Ritmo*, julio de 1932.
- GRAU, Agustí: "Melodía i armonía", *Revista Catalana de Música*, núm. 4 y 5, abril-mayo de 1923, pp.172-175.
- GRIS, Juan: "De las posibilidades de la pintura", *Alfar*, núm. 43, septiembre de 1924, pp. 24-30.

- GRIVEAU, Maurice: "La forme classique, ou de musique pure, peut-elle se plier à la expresión d'un sujet bien déterminé?" *Revista Musical Italiana*, Turín, octubre de 1923, Anno 30, fascículo 4º, pp. 545-563.
- GUINARD, Paul: "Bibliographie", *Revue de Musicologie*, núm. 19, año 10, agosto de 1926, pp. 160-162.
- HALFFTER, Rodolfo: "Sainz de la Maza, en la Comedia", *El Sol*, 4 de mayo de 1930, p. 4.
- -----: "Salvador Bacarisse", *La Voz*, 15 de mayo de 1935.
- -----: "Julián Bautista", *Música*, n. 1, enero de 1938.
- HELM, Everett: "Satie, still a fascinating enigma", *Musical America*, vol. 70, february 1958.
- HENRY, Leigh: "The Diaghilef season at the Alhambra. The production of the Three cornered hat", *The musical standard*, 2 de agosto de 1919.
- -----: "Igor Strawinsky and the objective direction in contemporary music", *The Chesterian*, núm. 4, enero 1920, pp. 98-102.
- HOMS OLLER, Joaquim: "Artur Honnegger. La musica i el gran public", *Vibracions*, núm. 3, septiembre de 1929, pp. 7-9.
- HORÉE, Arthur: "Arthur Honneger et les locomotives", *Revue Pleyel*, núm. 46, julio de 1927.
- -----: "Arthur Honneger, musicien populaire", *La Revue Musicale*, 1 de enero de 1929.
- -----: "Les concerts. Albert Roussel, Sinfonietta", *La Revue Musicale*, enero de 1935.
- J.M.P. "Palau de la musica catalana. La Passió, de Bach", *Revista Catalana de Música*, 1 de marzo de 1923.
- J.S.S: "Concerts", *Vibracions*, núm. 2, febrero de 1929, p. 8.
- J.V. "Ante el escenario: Teatro Real, El sombrero de tres picos", *El Tiempo*, 6 de abril de 1921.
- JARDILLIER, R.: "L'evocation du XVII siecle dans la musique d'hier et d'aujourd'hui", *La Revue Musicale*, 1 de julio de 1923, pp. 208-212.
- JARNÉS, Benjamín: "Arlequín fatigado", (reseña de un libro de Pablo Rojas), *Revista de Occidente*, enero de 1928.
- JARNÉS, Benjamín: "Pentagrama", *Alfar*, núm. 43, septiembre de 1924, pp. 13-14.
- -----: "En torno a Arconada", *La Gaceta Literaria*, mayo 1927, año I, p. 6.
- -----: "El centenario en Córdoba", *La Gaceta Literaria* núm. 11, 1 de junio de 1927.
- -----: "El arte al cubo", *La Gaceta Literaria*, 1 de junio de 1928.
- JEAN-AUBRY, G.: "Manuel de Falla", *Revista Musical Hispanoamericana*, 30 de abril de 1917, pp. 1-5.
- -----: "Claude Debussy", *The Musical Quarterly*, 4 de abril de 1918, pp. 542-554.
- -----: "Felipe Pedrell (1841-1922)", *The Chesterian*, núm. 25, vol. 4, septiembre de 1922, p. 15
- -----: "De Falla talks of his new work based on a Don Quixote theme", *Christian Science Monitor*, 1 de septiembre de 1923, p. 17.
- -----: "El Retablo de Manuel de Falla", *The Chesterian*, núm. 34, vol 5, octubre de 1923.
- -----: "The end of a legend", *The Chesterian*, vol. 6, mayo de 1925, pp. 191-193.
- JEAN-AUBRY, G.: "Orquesta Bética de Cámara", *The Chesterian*, núm. 49, vol. 7, septiembre-octubre de 1925, pp. 9-12.
- -----: "The Glory of Manuel de Falla", *The Chesterian*, núm. 71, vol. 9, junio 1928, pp. 214-217.
- JIMÉNEZ PÉRES, Luis: "El Concerto de Manuel de Falla", *El defensor de Granada*, 10 de noviembre de 1926.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: "Ética estética", *España*, 13 de noviembre de 1920.

- -----: "Del libro inédito, colina del alto chopo (1915-1920). Soledades madrileñas y aforismos", *Revista de Occidente*, año I, núm. 2, agosto de 1923, pp. 137- 160.
- JIMENEZ, Luis: "La obra de Falla. Interpretación de Don Quijote en El Retablo de Maese Pedro", *El defensor de Granada*, 6 de febrero de 1927.
- JUAN DE LA ENCINA (Ricardo Gutiérrez Abascal): "Semana artística. John Ruskin", *España*, febrero de 1919, núm. 203, pp. 12 y 13.
- -----: "De Arte. Comentarios picassistas", *El Sol*, 16 de marzo de 1936.
- -----: "Arte puro y arte político", Conferencia en Valencia en 1937, recogida en sus escritos *De la crítica de arte, conferencias inéditas*, Bilbao, 1993, pp. 73. y ss.
- JUAN DEL BREZO: "Segundo recital de Friedman. Beethoven. Brahms", *La Voz*, 28 de octubre de 1920.
- -----: "Strauss y el romanticismo. *La Revoltosa*", *La Voz*, 2 de diciembre de 1920.
- -----: "Liszt y el Clasicismo", *La Voz*, 3 de enero de 1921.
- -----: "Concierto de la Orquesta filarmónica. Bordás y Sedano", *La Voz*, 26 de febrero de 1921.
- -----: "Las tres piezas para clarinete. Strawinsky", *La Voz*, 19 de abril de 1921.
- -----: "Último concierto de la Orquesta Sinfónica", *La Voz*, 22 de abril de 1921.
- -----: "La Sociedad Nacional y la música francesa", *La Voz*, 21 de diciembre de 1921.
- -----: "Orquesta Filarmónica. Strauss", *La Voz*, 28 de enero de 1922.
- -----: "Orquesta Filarmónica", *La Voz*, 18 de febrero de 1922.
- -----: "El carnaval de los animales de Saint-Saëns", *La Voz*, 16 de diciembre de 1922.
- -----: "Orquesta Filarmónica, *Le tombeau de Couperin*, de Ravel", *La Voz*, 18 de noviembre de 1922, y 24 de noviembre de 1923.
- -----: "El arte de los Soviets, el teatro Kamery de Moscú, obras clásicas, románticas simbólicas y bufas, los cómicos rusos, la plasticidad escénica", *La Voz*, 12 de enero de 1923.
- -----: "Hablamos de la alegría en la música, del Grupo de los Seis y de Rubinstein", *La Voz*, 11 de abril de 1923.
- -----: "La vida musical. M. Henri de Prunières y la música francesa contemporánea", *La Voz*, 19 de abril de 1923.
- -----: "La vida musical. Música nueva española y americana por el Quinteto Hispania. El cuarteto de Ernesto Halffter. H. Allende, J. Gil. Otras obras", *La Voz*, 8 de junio de 1923.
- -----: "Concierto por el Quinteto Hispania. Adolfo Salazar. E. Halffter. H. Allende. J. Gil", *La Voz*, 13 de junio de 1923.
- -----: "Concierto de la Orquesta Filarmónica. Dos preludios de Ernesto Halffter", *La Voz*, 10 de noviembre de 1923.
- -----: "La *Sonatina fantasía* de Ernesto Halffter, estrenada por el cuarteto Budapest", *La Voz*, 13 de diciembre de 1923.
- JUAN DEL BREZO: "Segundo concierto del Quinteto Hispania en la Sala Aeolian. Los *Rubayiat*, de Adolfo Salazar. *Dos preludios románticos*, de Ernesto Halffter", *La Voz*, 17 de enero de 1924.
- -----: "Orquesta Filarmónica. Cuadros de una Exposición: Orquestación de Ravel", *La Voz*, 23 de febrero de 1924.
- -----: "La vida musical. El cuarteto Pro-arte de Bruselas y su labor de cultura", *La Voz*, 6 de marzo de 1924.

- -----: "Musical: Strawinsky dirige su *Pulcinella* y *Pájaro de fuego*", *La Voz*, 26 de marzo de 1924.
- -----: "El Retablo de Maese Pedro", *La Voz*, 29 de marzo de 1924.
- -----: "Musica y músicos. El músico en la Alhambra", *La Voz*, 24 de mayo de 1924.
- -----: "La Orquesta Bética", *La Voz*, 10 de julio de 1924.
- -----: "La *Sinfonía de los Adioses*", *La Voz*, 11 de noviembre de 1924.
- -----: "Sobre *La Alborada del gracioso*. Conciertos y muñecos", *La Voz*, 15 de noviembre de 1924.
- -----: "Segundo concierto de la Sinfónica. La Suite de baile de Richard Strauss", *La Voz*, 20 de abril de 1925.
- -----: "Eric Satie, el músico de la ironía", *La Voz*, 6 de agosto de 1925.
- -----: "Un concierto de la Orquesta Sinfónica", *La Voz*, 10 de marzo de 1926.
- -----: "Una silueta romántica de Manuel de Falla", *La Voz*, 3 de enero de 1927.
- -----: "Un concierto de la Orquesta Filarmónica", *La Voz*, 15 de enero de 1927.
- -----: "Dos obras de Turina y Salazar", *La Voz*, 14 de febrero de 1927.
- -----: "La sinfónica conmemora la muerte de Beethoven interpretando la *Sinfonía en do* y la *Sinfonía en re*", *La Voz*, 9 de marzo 1927.
- -----: "En el centenario de la muerte de Beethoven", *La Voz*, 25 de marzo de 1927.
- -----: "La *Sinfonietta* de Ernesto Halffter o la Primavera", *La Voz*, 6 de abril de 1927.
- -----: "Un recital del pianista Cubiles en el teatro de la Comedia", *La Voz*, 6 de abril de 1927.
- -----: "El quinteto de Boccherini, para cuarteto de cuerda y guitarra", *La Voz*, 17 de julio de 1927.
- -----: "Concierto en honor de Falla en el Palacio de la Música", *La Voz*, 7 de noviembre de 1927.
- -----: "La Rapsodia Española de Ravel, la Orquesta Filarmónica", *La Voz*, 23 de diciembre de 1927.
- -----: "La Orquesta Filarmónica", *La Voz*, 4 de abril de 1928.
- -----: "La vitalidad inicial de la música de Ernesto Halffter", *Boletín Musical*, núm. 3, mayo de 1928, pp. 5-6.
- -----: "Un concierto en el Teatro de la Zarzuela", *La Voz*, 26 de enero de 1928.
- -----: "Un recital en honor de Ernesto Halffter", *La Voz*, 13 de febrero de 1928.
- -----: "Un recital en honor de Ernesto Halffter", *La Voz*, 13 de febrero de 1928.
- -----: "La realidad sensible en la música", *Boletín Musical*, núm. 6, agosto de 1928, p. 4.
- -----: "La orquesta del Palacio de la Música", *La Voz*, 4 de noviembre de 1928.
- -----: "Mauricio Ravel en la Residencia de estudiantes", *La Voz*, 24 de diciembre de 1928.
- -----: "Huberman, en la Asociación de Cultura Musical", *La Voz*, 26 de enero de 1929.

- JUAN DEL BREZO: "Orquesta Sinfónica. Apollon Musagète ", *La Voz*, 9 de abril de 1929.
- -----: "Orquesta Sinfónica", *La Voz*, 13 de abril de 1929.
- -----: "Clasicismo o romanticismo", *Boletín Musical*, núm. 20, año II, noviembre 1929, pp. 10-11.
- -----: "Un poema burlesco de Bacarisse y Abril", *La Voz*, 30 de noviembre de 1929.
- -----: "El pianista Piccoli, en la Comedia", *La Voz*, 16 de diciembre de 1929.
- -----: "La orquesta clásica de Saco del Valle", *La Voz*, 11 de enero de 1930.
- -----: "Concierto de la Filarmónica", *La Voz*, 18 de marzo de 1930.
- -----: "Obras de Julián Bautista en Unión Radio", *La Voz*, 5 de abril de 1930
- -----: "Elizalde y Ernesto Halffter con la Orquesta Filarmónica", *La Voz*, 27 de diciembre de 1930.
- -----: "Asociación de música de cámara de Barcelona. Concierto de la Orquesta Bética dedicado al Grupo de los Ocho", *La Voz*, 11 de febrero de 1931.
- -----: "La nueva música española", *La Voz*, 29 de abril de 1931.
- -----: "Concierto de la Orquesta Sinfónica", *La Voz*, 23 de marzo de 1932.
- -----: "Haydn nació hace doscientos años en Rohan", *La Voz*, 2 de abril de 1932.
- -----: "Concierto de la Orquesta Sinfónica en el Teatro Calderón", *La Voz*, 8 de abril de 1932.
- -----: "Concierto de la Sinfónica", *La Voz*, 21 de abril de 1932.
- -----: "El Concierto para piano y orquesta" *La Voz*, 3 de mayo de 1932
- -----: "Ultimo concierto de la Filarmonica de Madrid, y música sinfónica", *La Voz*, 24 de mayo de 1932.
- -----: "La Consagración de la primavera", *La Voz*, 24 de diciembre de 1932.
- -----: "Concierto de la Orquesta Sinfónica, Chacona de Bach-Hubay, y Obertura Concertante de Rodolfo Halffter", *La Voz*, 25 de enero de 1933.
- -----: "Concierto en do de Prokofieff, y Kardin de Zubizarreta", *La Voz*, 11 de febrero de 1933.
- -----: "El cincuentenario de la muerte de Wagner", *La Voz*, 13 de febrero de 1933.
- -----: "La Orquesta Clásica en la Asociación de Cultura Musical", *La Voz*, 13 de abril de 1933.
- -----: "Sobre *El Amor Brujo* de Falla", *La Voz*, 16 de junio de 1933.
- -----: "Conciertos en la Residencia de Estudiantes y en el Capitol con la Sinfónica. Igor Strawinsky, en España", *La Voz*, 23 de noviembre de 1933.
- -----: "La Filarmónica estrena un "Concierto de violín y orquesta" de Gustavo Pittaluga", *La Voz*, 16 de diciembre de 1933.
- KASTNER, Mariano: "El arte actual del clavicémbalo", *Ritmo*, núm. 72, 15 de octubre 1933.
- KOEHLIN, Charles: « Replique sur le Retour a Bach », *La Revue Musicale*, 1926-1927, núm. 5, p. 266.
- -----: "Retour a Bach", *La Revue Musicale*, 1 de noviembre de 1926.
- KOEHLIN, Charles: "La Sensibilité dans la musique contemporaine", *La Revue Musicale*, 1928-29, núm. 4, pp. 55-63 y núm. 5, pp. 138-149.
- -----: "Simplicité", *La Revue Musicale*, 1 enero de 1928.
- -----: "De l'art pour l'art et de l'état des esprits a ce jour" *La Revue Musicale*, junio-julio 1937, publicado también en la revista *Música*, en enero de 1938.
- KRENEK, Ernst: "Opera between the wars", *Modern Music*, enero de 1943, pp. 102-111.
- LALO, Charles: "Sur la musique Pure et impure, Bach et Gounod", *La Revue Musicale*, septiembre de 1946, pp. 244-247.

- LALOY, Louis: "Les ballets russes a l'opera, Le Tricorne", *Comoedia*, 22-27 enero de 1920.
- LANDORMY, Paul: "La musique de l'avenir", *Mercur de France*, año 24, núm. 376, tome I, 16 de febrero de 1913.
- -----: "Le Déclin de l'Impresionisme", *La Revue Musicale*, núm. 4, 1 de febrero de 1921. pp. 97-114.
- -----: "Schoenberg, Bartók, und die französische musik", *Musikblätter des anbruch*, mayo de 1922, pp. 142-143.
- -----: "La musique, art objectif", *Le Courier Musical*, 15 de mayo 1925, núm. 10, año 27.
- LANDOWSKA, Wanda: "Els grans mestres italians i llur influencia en l'esperit de J. S. Bach i G.F. Haendel", *Revista Musical Catalana*, núm. 228, any XIX, desembre 1922, pp. 275-277.
- -----: « Peut-on chanter sur le clavecin? » *Le Courier Musical*, núm. 19, 29 année, 15 nov de 1927, p. 545.
- -----: "En vue de quel instrument Bach a-t-il composé son « wohltempiertes clavier » *La Revue Musicale*, núm. novembre de 1927-enero 1928.
- LECOMBE, J.: "La personalitat musical", *Fruicions*, núm.. 36, marzo de 1930.
- LESUR, Daniel: "Du fond et de la forme", *La Revue Musicale*, septiembre –noviembre de 1938, pp. 126-130.
- LICENCIADO MANUEL ZUBIETA. "El Quijote y los Quijotes". Editorial Patria, Mexico, Conferencia en el Casino Español, Mexico, 28 de agosto de 1947.
- LLIURAT, F.: "Associacio de Musica de Camara: Festival Manuel de Falla", *La Veu de Catalunya*, 10 de noviembre de 1926.
- -----: "Concerts. Palau de la música catalana. Associació de musica da camera. Sesiones dedicadas al maestro Manuel de Falla", *La Veu de Catalunya*, 12 de febrero de 1925.
- LLIURAT, F.: "Barcelona", *Revista Musical Hispanoamericana*, julio de 1916, pp. 16-17.
- -----: "A propòsit del carrers recitals de guitarra", *Revista Musical Catalana*, n. 157, año XIV; enero de 1917, pp 7-8.
- -----: "Els ballets rusos", *Revista Musical Catalana*, núm. 164-165, año 14, agosto-septiembre de 1917, pp. 202-203.
- -----: "Camile Saint –Saëns", *Revista Musical Catalana*, any XIX, gener 1922, núm. 217.
- -----: "Los Ballets Russes de Diaghilev en el Liceu", *La Veu de Catalunya*, 20 de abril de 1924.
- -----: "Concerts: Palau de la musica catalana. Associació de Musica 'de camera', Sessions dedicades al Mestre Manuel de Falla", *La Veu de Catalunya*, 12 de febrero de 1925.
- -----: "El concerto para clavicémbalo y cinco instrumentos, de Manuel de Falla, *Revista Musical Catalana*, any 26, núm. 305, mayo de 1929, pp. 173-178.
- -----: François Couperin", *La Veu de Catalunya*, 21 de noviembre 1933.
- LLONGUERAS, Joan: "A propòsit dels ballets rusos", *Revista Musical Catalana*, 1918, pp. 267-271.
- -----: "Couperin, o la gracia", *Fruicions*, septiembre 1921, pp. 277-288.
- -----: "Bach o el fervor", *Revista Musical Catalana*, diciembre de 1921, p. 356.
- LLONGUERAS, Joan: "Associacio de Musica da Camera: Concerts Falla. Orquesta Betica de Camera. Representacio del Retablo de Maese Pedro", *La Publicitat*, 11 de febrero de 1925.
- -----: Gran Teatre del Liceu, temporada de cuaresma. Orquesta Pau Casals. Festivals Strawinsky", *Revista Musical Catalana*, any XXII, núm. 256, abril de 1925, pp. 91-92.
- -----: "Del ritmo y sus 'lles'", *Fruicions*, 1 de septiembre de 1927, pp 56-57.
- -----: "Gran teatre del Liceu. Concerts de cuaresma" *Revista Musical Catalana*, abril de 1929, pp. 145-146.
- LOPEZ CHAVARRI, Eduardo: "En el centenario mozartiano", *Ritmo*, núm. 151, año 12, diciembre de 1941.

- -----: "Lorenzo da Ponte", *Revista Musical Catalana*, año XVI, junio-julio de 1919, núm. 186-187, pp. 125-129.
- LOURIÉ, Arthur: "La sonate pour piano de Strawinsky", *La Revue Musicale*, 1 de agosto de 1925, pp. 100-104.
- -----: "Neogothic and neoclassic", *Modern Music*, vol. 5, núm. 3, marzo-abril de 1926, pp. 3-8.
- LUIS DE GÓNGORA: "Strawinsky y el surrealismo", *La Noche*, 12 de marzo de 1936.
- MACHABEY, A: "Coup d'oeil sur les musiques allemandes d'aujourd'hui", en: *Geographie musicale. Ou essai sur la situation de la musique en tous pays*, *La Revue musicale*. Núm. julio-agosto de 1931.
- MADARIAGA, Salvador: "La música española. El Casals de la guitarra", *El Sol*, 5 de noviembre de 1925.
- MAESTRO JACOPETTI, "La música y los músicos", *Ahora*, 24 de junio de 1934.
- MAEZTU, Ramiro de: "Estilo y belleza", *El Sol*, 27 de marzo de 1923.
- -----: "Pareceres, postimpresionismo", *El Sol*, 27 de febrero de 1923.
- -----: "Un fascismo ideal", *El Sol*, 7 de noviembre de 1922.
- MALIPIERO, "Domenico Scarlatti", *The Musical Quarterly*, New York, julio 1927.
- MALKIEL, Henrietta: "Modernists have ruined modern music, Strawinsky says", *Musical America*, núm. 9, 10 de enero de 1925.
- MARICHALAR, Antonio: "Eugenio d'Ors, el nuevo glosario". *Revista de Occidente*, tomo II, octubre-noviembre-diciembre 1923, pp. 123-255.
- -----: "Le mouton blanc, Jules Romains", *Alfar*, noviembre de 1923.
- MARITAIN, Jacques: "¿Quién pone puertas al canto?", *Cruz y Raya*, núm. 25, abril de 1935, pp. 47-51.
- MARQUES, A.: "Asociación de Música de Camera. El Maestro Manuel de Falla", *Diario de Barcelona*, 11 de febrero de 1925, p. 4.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, FRANCÉS, José: "Un teatro de arte en España", *La Esfera*, núm. 680, 1927.
- MARTINEZ, Santiago: "Arte mediterráneo. Santiago Martínez", *Grecia*, núm. 12, 1918, p. 10.
- marzo de 1924.
- MASSARANI, Renzo: "La Musica en Italia", *Alfar*, Madrid, 1925, pp. 24-26
- MASSÓ Y VENTÓS, J.: "Ennoblecimiento de la danza", *España*, núm.173, 1918, p. 12.
- MAYER, Otto: "Crónicas y notas: Espagne: la musique en Catalogne", *La Revue Musicale*, núm. de septiembre-octubre de 1934.
- MIEDES, Mariano: "La originalidad", *Harmonía*, abril de 1917, núm. 16, pp. 4-5.
- -----: "Debussy ha muerto", *Harmonía*, abril de 1918, núm. 28, año III
- MIGUEL, Francisco: "Una visita al 35 salón des artistas independents", *Alfar*, La Coruña, 1924, p. 25.
- MILHAUD, Darius: "Arthur Honneger", *The Chesterian*, núm. 19, vol. 3, diciembre de 1921, pp. 65-70.
- MILHAUD, Darius: "Francis poulenc y Les Biches", *Harmonía*, oct-nov-dic de 1930, pp. 2-3.
- MILLET, Luis: "Recital de Emili Pujol. Sala Mozart", *Revista Musial Catalana*, 15 de febrero de 1917. p. 43.
- -----: "El cancionero popular español de Felipe Pedrell", *Revista Musical Catalana*, núm. 203, any XVII, noviembre de 1920, pp.169-175.
- -----: "La poesia i la música", *Revista Musical Catalana*, núm. 236, agosto de 1923, pp. 214-217.
- -----: "Trascendencia de la moral en l'art", *Revista Musical Catalana*, n. 294, año XXV, junio de 1928, pp. 189-204.

- MITJANA, Rafael: "Collet y su Misticismo", *Revista de filología española*, julio-septiembre de 1914.
- -----: "Mozart y la psicología sentimental", Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el día 24 de marzo de 1918, Madrid, Imp. de los Sucesores de Hernando.
- MOMPOU, Frederic: "Conceptes d'art", *Revista catalana de Música*, núm. 1, enero de 1923.
- MONTANYA, Lluís: "Panorama. Per Lluís Montanya. *Le Rappel a l'ordre*, de Jean Cocteau", *L'amic de les arts*, n. 3, junio de 1926, p. 3.
- -----: "Superrealisme", *L'Amic de les arts*, n. 19, 31 de enero de 1927, p. 3.
- MONTSALVAGE, Xavier: "Concierto de Aranjuez", *Destino*, 18 de diciembre de 1940
- MOOSER, Aloys: "Arthur Honegger. Pastorale d'été Prelude pour la tempête de Shakespeare", *Musique*, 20 de enero de 1925, en: MOOSER, Aloys: *Regards sur la musique contemporaine (1921-1946)*, Collection Musiciens et ses oeuvres, Librairie F. Rouge & Cie, Lausanne, 1946.
- MORA GUARNIDO, José: "Crónicas granadinas, el Teatro Cachiporra andaluz", *La Voz*, 12 de enero de 1923.
- MORAGAS, Rafael: "Vida musical, el triunfo de Falla en el Palau de la música, de el *Retablo de Maese Pedro* y otras maravillas", *La Noche*, 10 de febrero de 1925.
- MORENO VILLA, J.: "Velázquez", *Revista General*, 15 de mayo 1918.
- -----: "Pandemnio Camba-Bagaría", *España*, núm. 270, 10, 1920.
- -----: "Conferencias en el museo del prado", *Hermes*, enero de 1921.
- -----: "El arte de mi tiempo", *El Sol*, 13 de mayo de 1925.
- -----: "Nuevos artistas. Primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", *Revista de Occidente*, año III, núm. 25, julio de 1925, pp. 80- 91.
- -----: "Folletones de El Sol. Temas de Arte. Rousseau, consumero y pintor", *El Sol*, 19 de agosto de 1925.
- -----: "Siempre la rienda y la fusta. Ingres y Seurat", *El Sol*, 31 de diciembre de 1925.
- -----: "Cézanne y el Greco", *El Sol*, 26 de septiembre de 1926.
- -----: "El clasicismo intelectual", *Novedades*, 29 de mayo de 1949, p. 481.
- -----: "Obras y estilos, un Ingres y un Matisse", *Novedades*, 14 de agosto de 1949.
- -----: "Obras y estilos: lo clásico en la revolución cubista", *Novedades*, 4 de diciembre de 1949.
- MUÑOZ, Matilde: "Futurismo", *Lira Española*, 1 de diciembre de 1914.
- -----: "De Música, Orquesta Filarmónica.", *España*, núm. 139, 1917, p. 10.
- -----: "Los caminos de la música española", (I, II, III), *Harmonía*, diciembre 1917- marzo 1918.
- -----: "Teatro Real. Salomé, El Secreto de Susana", *El Imparcial*, 20 de enero de 1920.
- -----: "Los bailes rusos. El Sombrero de tres picos", *El Imparcial*, 8 de marzo de 1921.
- -----: "Teatro Real, los ballets rusos", *El Imparcial*, 6 de abril de 1921.
- MYERS, Rollo H: "The strange case of Erik Satie", *The Musial Times*, núm. 86,1945.
- N. DE LA F.: "El último concierto de la Filarmónica. Wanda Landowska", *El defensor de Granada*, 24 de noviembre de 1922.
- NAVAS MURILLO, J.: "La cultura musical española", *Arte Musial*, 15 de enero de 1915.
- NIN, Joaquín: *Las tres grandes escuelas musicales del siglo XVIII*, Conferencias pronunciadas por Joaquín Nin en la Sociedad Filarmónica de Bilbao, los días 22 y 24 de enero de 1913.
- -----: "La música moderna", *Revista Musical Hispanoamericana*, 30 abril 1917, pp. 5-8

- -----: "Les musiciens espagnols anciennes et le clavecín", *Le Courier Musical*, 15 de noviembre de 1925. Continúa en núm. de 1 de diciembre de 1925, p. 562.
- -----: "El P. Antonio Soler", *Revista Musical Catalana*, diciembre de 1929, núm. 312, año 26, pp. 493-501.
- -----: "El bicentenario del padre Antonio Soler", *Música*, abril de 1929, núm. 4.
- -----: "The Bi-Centenary of Antonio Soler", *The Chesterian*, núm. 84, vol. 11, enero-febrero de 1930, pp. 97-103.
- -----: "La musique espagnole", *Les nouvelles musicales*, octubre de 1934, p. 1.
- NORCY, Felix: "Les Concerts, Concerts Rouge" *Le Courier Musical*, 1 janvier 1927, año 29, núm. 12
- O.M.C. "El humorismo en la música pura", *Revista Musical Catalana*, julio de 1929, pp. 274-275.
- OLARIAGA, Luis: "Sobre las últimas generaciones intelectuales", *El Sol*, 14 de julio de 1926.
- ORTEGA Y GASSET, José: "Unamuno y Europa, fábula", *El Imparcial*, 27 de septiembre 1909
- -----: "La música nueva", *El Sol*, marzo de 1921.
- -----: "Sobre el punto de vista en las artes", *Revista de Occidente*, *Revista de Occidente*, núm. 8, año 2, febrero 1924, pp. 130-160.
- -----: "Sobre la sinceridad triunfante", *Revista de Occidente*, mayo 1924, pp. 237-241.
- -----: "Folletones del Sol. El sentido histórico", *El Sol*, 10 de julio de 1924.
- -----: "Cosmopolitismo", *Revista de Occidente*, diciembre de 1924.
- -----: "Contorno y dintorno", *El Sol*, 25 de febrero de 1925, p. 8.
- -----: "El banquete de anoche, homenaje a Juan de la Encina", *El Sol*, 15 de junio de 1925.
- -----: "Para una caracterología", *Revista de Occidente*, noviembre de 1926, año IV, pp. 241-253.
- -----: "Folletones de El Sol, Teoría de Andalucía, por José Ortega y Gasset", *El Sol*, 9 de abril de 1927.
- OZENFANT Y JEANNERET: « le Purisme », *L'esprit nouveau*, 1920-21, núm. 4.
- OZENFANT, A: "De la naturaleza al arte", *Revista de Occidente*, agosto de 1928.
- P. VICTORY: "Los grandes compositores: una conversación con Strawinsky", *La Voz*, 21 de marzo de 1921.
- -----: "Anoche en el Real, El Sombrero de tres picos", *La Voz*, 6 de abril de 1921.
- PAHISSA, Jaume: "Associacio de Musica de Camara: Festival Manuel de Falla", *Las Noticias*, 9 de noviembre de 1926.
- -----: "El romanticismo en la música sinfónica y de teatro. El romanticismo en la música catalana", *Vibracions*, núm. 12, junio de 1930, pp. 2- 4.
- PALENCIA, Benjamín: "Giotto, raíz viva de la pintura", *Cruz y Raya*, núm. 19, octubre-diciembre de 1943, pp. 7-24.
- PANNAIN, Guido: "L'idea de classicismo nella musica contemporánea", *La Rassegna Musicale*, Turin, 1931, pp. 193-204.
- PAOLI, Domenico de: "Apuntes y notas para un estudio de la personalidad de Igor Strawinsky", *Música, Revista trimestral de los conservatorios españoles*, año 1, julio-agosto-septiembre 1952, pp. 19-32.
- PAQUE, Desirée: "Classicisme", *La Revue Musicale*, abril de 1931, núm. 114, pp. 345-347.
- -----: "Musique pure, libre et disciplinée", *La Revue Musicale*, julio-agosto de 1933, pp. 105-109.
- -----: "Musique pure", *La Revue Musicale*, Septiembre-octubre de 1936, p. 293.
- PASZKIEWICZ, Marjan: "25 F", *Horizonte*, núm. 2, 30 de novembre de 1922.

- -----: "Xenius cicerone", *Alfar*, núm. 40, marzo de 1924, pp. 3-4
- -----: "Reflexiones sobre la pintura nueva", *Revista de Occidente*, septiembre de 1925.
- PEDRELL, Felipe: "Músicas olvidadas", *Harmonia*, noviembre de 1916, núm. 11, año I, p. 6.
- -----: "La vihuela y los vihuelistas", *El Sol*, 24 de abril de 1920.
- -----: "Les artisans du Folklore musical espagnol", *La Revue Musicale*, núm. 11, 1 octubre de 1921. pp. 193-204.
- -----: "Etapas y evoluciones del arte musical español", *Harmonía*, Madrid, Julio 1917, núm. 19, pp. 1-2.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón: "Las máscaras, retreatralización", *España*, 25 de noviembre de 1915, p. 4.
- -----: "La pantomima en Eslava", *El Imparcial*, 3 de diciembre de 1916.
- -----: "Ignacio Zuloaga, El placer y la necesidad de las biografías", *El Liberal*, Sevilla, 1 de diciembre de 1921,
- -----: "Ignacio Zuloaga, la silueta", *El Liberal*, 2 de diciembre de 1921.
- -----: "Nietzsche, últimas teorías, sus ruptura con Wagner", *La Pluma*, año II, diciembre de 1921, núm. 19, pp. 321-326.
- PETIT, Raymond: "Psyche de Manuel de Falla", *La Revue Musicale*, núm. 1, enero de 1926, (tomo VII, 1925-1926).
- -----: "Sinfonía y Ballet", *La Revue Musiaale*, mayo de 1931, p. 455.
- -----: "Chroniques et Notes. Concert de vihuela par Emilio Pujol", *La Revue Musicale*, julio- agosto de 1938, p. 57.
- PETITGIRARD, Serge: "Musique pure et musique a programme", *Le Monde Musical*, abril de 1935.
- PITTALUGA, Gustavo [médico]: "Ironía, temperamento y carácter", *Revista de Occidente*, año V, núm. 47, vol. 25, abril-junio 1927.
- PITTALUGA, Gustavo: "Música moderna y jóvenes músicos españoles", *Ritmo*, núm. 28, 1931.
- -----: Conferencia leída en la fundación del Amo y en el Liceum club femenino., con ejemplos musicales de Halffter, Ernesto y Rodolfo, Bautista, Remacha, Bacarisse, Rosa G^a Ascot y Pittaluga, "Revista de ambos mundos", *Ritmo*, 1 de mayo de 1935, p. 5.
- -----: "Francis Poulenc, and the praise of the paradox in art", *The Chesterian*, núm. 124, vol. 17, noviembre-diciembre de 1935, pp. 37-40.
- POMMES, Mathilde: "A Grenade, avec Manuel de Falla", *La Revue Musicale*, abril de 1934.
- PRUNIÉRES, Henri de: "The lean years", *Modern Music*, vol. 1, febrero de 1924, p. 19-21
- -----: ". "The failure of success", *The Musical Digest*, núm. 8, 28 de julio de 1925, p. 5.
- -----: "Le Concert pour clavecín et instruments de Manuel de Falla", *La Revue Musicale*, 1 de julio de 1927.
- PRUNIÉRES, Henri de: "La musique per Disques. Couperin et Wanda Landowska", *La Revue Musicale*, enero de 1935, pp. 68-70.
- -----: "Les tendances actuelles de la musique", *La Revue Musicale*, enero de 1936, pp. 30-38.
- PUJOL, Francisco: "La estética en la obra de Tomás Luis de Victoria", *Ritmo*, número especial dedicado a Tomás Luis de Victoria, núm. 141, año 11, diciembre de 1940, pp. 61-72.
- QUEVEDO, Antonio: "El Concerto de clavicémbalo de Manuel de Falla", *Grafos*, Habana, febrero de 1935.

- R.W. (R. Wite): "Ayer en el ateneo, homenaje a Debussy", *El Universo*, 28 de abril de 1918, pp. 1-2.
- RABEL CARRERAS, Josep: "Els tres martini", *Revista Musical Catalana*, núm. de octubre 1916, pp. 304-306.
- RAVEL, Maurice: "Esquisses autobiographique", *La Revue Musicale*, diciembre de 1938, p. 17.
- RAYNAUD, Ernst: "L'école romaine française", *Mercure de France*, mayo 1895, pp. 131-143.
- REGNUANT, Marius: "De la inspiración musical", *Fruitions*, núm. 25, abril de 1929, pp. 53-54.
- REINHARDT, Max: "El público y el teatro", *Blanco y Negro*, 10 de diciembre de 1933.
- RIBA MARTI, F.: "¿Retorn a Mozart?", *Revista Musical Catalana*, núm. 367, julio de 1934, pp. 257-267.
- RIGNON, Paul: "Latinisme et germanisme", *Le Ménestrel*, 3 de septiembre de 1920.
- RIVAS CHERIF, Cipriano: "Nuevos comentarios a la guerra de las Galias", *España*, 6 de junio de 1916.
- -----: "Los bailes rusos", *España*, 8 de junio de 1916.
- -----: "Desde París, Manuel de Falla y la música española", *La Libertad*, 12 de febrero de 1920.
- -----: "El Tricornio. Crónica rimada del baile del Tricornio, representada triunfalmente en París, el 23 de enero de 1920", *España*, núm. 252, 28 de febrero de 1920, pp. 12-13.
- -----: "Fantoches y marionetas", *La Internacional*, 11 de junio de 1920.
- -----: "Teatros. Hechizo eslavo y hechizo español", *La Pluma*, diciembre de 1921, pp. 374-378.
- -----: "La danza clásica y el baile castizo", *El Imparcial*, 5 de marzo de 1922.
- -----: "Un acontecimiento teatral, el Retablo de Maese Pedro en Sevilla", *El Heraldo de Madrid*, 1923.
- -----: "Apuntes de crítica literaria, Juan Ramón Jiménez", *España*, noviembre de 1923, núm. 397, pp. 7-8.
- -----: "El circo y su literatura", *España*, 1 de diciembre de 1923, núm. 398, pp. 9-10.
- -----: "La música de cámara", *España*, núm. 405, enero de 1924, pp. 11-12.
- -----: s. t, *Heraldo de Madrid*, 4 de octubre de 1924.
- RIVIÉRE, Jacques: "Los poemas sinfónicos de Claudio Debussy", *España*, núm. 156, vol. 9, 1918, p. 191.
- -----: "El verdadero clasicismo", *Nouvelle Revue Française*, 1 de junio de 1919.
- RODA, Cecilio de: *Los instrumentos músicos y las danzas en el Quijote*, con ocasión del tercer centenario de Cervantes, Madrid, Bernardo Rodríguez, 1905.
- RODRIGO, Joaquín: "Ritmo en París", *Ritmo*, septiembre de 1935, pp. 16-17.
- RODRIGUEZ ALONSO DE CARBON, L.: "La música española, lo nacional convirtiéndose en internacional", *El defensor de Granada*, 13 de febrero de 1927.
- ROESGEN-CHAMPION, M.: "Le clavecin moderne", *Le Courier Musical*, 15 de diciembre 1933.
- ROGER: "Igor Strawinsky", *La Veu de Catalunya*, 22 de marzo de 1928.
- ROIG Y BREGADA, J.: "Nacionalismo e internacionalismo", *La Libertad*, 10 de enero de 1928.
- ROJAS PAZ, Pablo: "Góngora y el clasicismo", *Nueva España*, diciembre de 1930, núm. 13, p. 21.
- ROLAND-MANUEL: "Maurice Ravel", *La Revue Musicale*, núm. 6, 1 abril 1921, pp. 1-22.

- -----: "Igor Strawinsky, Les Noces", *The Chesterian*, núm. 33, septiembre de 1923, pp. 1-4.
- -----: "Adieu à Satie", *Revue Pleyel*, núm. 15, diciembre 1924, pp.21-22.
- -----: "Ravel and the new french school", *Modern Music*, núm. 2, enero-febrero de 1925, pp. 17-23.
- -----: "De quelques retours", *Revue Pleyel*, núm. 46, julio de 1927, pp. 313-314.
- -----: "Sur Domenico Scarlatti", *Revue Pleyel*, octubre –diciembre de 1927.
- ROMEA, Alfredo: "Ferran Sor", *Revista Musical Catalana*, núm. 234, año 20; junio de 1923, pp. 146-149.
- -----: "La expressio sentimental de la obra de Sor", *Revista Musical Catalana*, núm. 253, año 21, enero de 1925.
- ROMERO CUESTA, José: "Cómo se hace un teatro de arte", *El Heraldo de Madrid*, 1923.
- ROSENFELD, Fitz: "La cultura musical obrera en Viena", *Fruições*, núm. 34, 1930, p. 5.
- ROUSSEL, Albert: "Young French composers", *The Chesterian*, núm. 2, octubre de 1919, pp. 33-37.
- RUIZ VERNACCI, E.: "Picasso", *El Sol*, 20 de enero de 1936.
- S./f.: "Noticia sobre los conciertos de Wanda Landowska", *España*, núm. 250, 1920, p. 11.
- SAINZ DE LA MAZA, "Los primitivos de la música, olvidados", *El Adelanto*, 14 de enero de 1942.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino: "Los artistas y su arte. La guitarra española", *El Imparcial*, 22 de marzo de 1933.
- -----: "La música. El cuarteto Roth en el cultural", *El Imparcial*, 26 de octubre de 1933.
- -----: "La guitarra en la música europea", *Suplemento Semanal Arriba*, n. 7 año II, 1943, p. 4.
- SALAS VIU, Vicente: "Scarlatti a través de Casella", *Nueva España*, núm. 5, 1930, p. 26.
- -----: "Ideas sobre Wagner", *Nueva España*, núm. 11, 1930, p. 12.
- -----: "Un concierto de música nueva española", *Nueva España*, Año I, núm. 12, 1930.
- -----: "Nueva música en marcha", *Nueva España*, núm. 13, diciembre de 1930,
- -----: "Más o menos música española. Traba del folclore y holgura de los sinfónico en nuestro arte", *Cruz y Raya*, núm. 31, octubre de 1935, p. 74.
- -----: "La Materia sonora, Beethoven y Strawinsky", *Cruz y Raya*, junio de 1936, n. 39, pp. 43-64.
- -----: "Strawinsky, un ahora de Europa", *Cruz y Raya*, núm. 26, mayo de 1935.
- SALAZAR Y CHAPELA, E.: "La joven trinidad Halffter-Pittaluga", *La Gaceta Literaria*, 1 de septiembre de 1928.
- SALAZAR, Adolfo. SANDI MENESES, Luis: "La música moderna", *El Sol*, septiembre de 1931, año XV.
- SALAZAR, Adolfo: "Músicos revolucionarios modernos: Arnold Schönberg", *Revista Musical Hispanoamericana*, enero de 1915, núm. 12, pp. 7-8.
- SALAZAR, Adolfo: "Madrid musical. Crónica de la quincena", *Arte musical*, 1 de mayo de 1915, pp. 5-6.
- -----: s. t., *Arte musical*, Madrid, 15 de mayo de 1915.
- -----: "La orquesta sinfónica", *Arte Musical*, 31 de mayo de 1915, pp. 5-6
- -----: "Conciertos de la Nacional: cuarteto en fa de Ravel y en sol de Debussy", *Arte Musical*, 30 de junio de 1915.
- -----: "Madrid musical. Crónica de la quincena" *Arte Musical*, 30 de junio de 1915, pp. 3-4.

- -----: "Madrid musical. De pasada", *Arte Musial*, 31 de agosto de 1915, pp. 3-4.
- -----: "Madrid musical. Crónica de la quincena", *Arte musical*, 31 de octubre de 1915.
- -----: "Información musical de Madrid. Sociedad Nacional", *Revista Musical Hispanoamericana*, 30 de junio de 1916, p. 14.
- -----: "Los bailes rusos. Disertaciones y soliloquios", *Revista Musical Hispanoamericana*, 30 de junio de 1916.
- -----: "Algo más sobre los bailes rusos", *Revista Musial Hispanoamericana*, agosto de 1916.
- -----: "Ricardo Viñes", *Revista Musical Hispanoamericana*, 30 de octubre de 1916, p. 8.
- -----: "El corregidor y la molinera", *Revista Musial Hispanoamericana*, 30 de abril de 1917, pp. 8-12.
- -----: "Claude Debussy y el arte profundo", *El Sol*, 29 de abril de 1918.
- -----: "Música. Joaquín Fesser. Claudio Debussy. Homenaje a su memoria", *El Sol*, 29 de abril de 1918.
- -----: "Emilio Pujol ofrece un concierto de guitarra en la Residencia de estudiantes", *El Sol*, 17 de mayo de 1918, p. 6.
- -----: "Mozart", *Harmonía*, octubre de 1918, num 34, año III, pp. 6 y 7.
- -----: "España como nación musical", *El Sol*, Madrid, 30 de noviembre de 1918
- -----: "El Nacionalismo musical en España", *Harmonía*, diciembre de 1918, núm 36. p. 6.
- -----: "El nacionalismo musical en España", *El Sol*, 1 de diciembre de 1918.
- -----: "El Nacionalismo musical en España", *El Sol*, 1 de diciembre 1918.
- -----: "Claude Debussy y la S.N", *El Sol*, 15 de diciembre de 1918.
- -----: "Los nuevos músicos de Francia, los centros artísticos, las afinidades literarias", *España*, núm. 239, 1919, pp. 11-12.
- -----: "Los nuevos músicos de Italia. La S.I.M.M. Ars nova", *España*, núm. 240, 1919, p. 11-12.
- -----: "Folletón de El Sol, La última generación musical francesa", *El Sol*, 22 enero 1919.
- -----: "Recital de órgano en la Sociedad Nacional", *El Sol*, 20 de mayo de 1919.
- -----: "Triunfo del arte español. Manuel de Falla y el Sombrero de tres picos. Éxitos y duelos", *El Sol*, 25 de julio de 1919, p. 111.
- -----: "Apuntes para una geografía musical de Europa, II. Rusia", *La Pluma*, vol. 1, 1920, pp. 207-212.
- -----: "Apuntes para una geografía musical de Europa. 1920. IV. Inglaterra", *La Pluma*, vol. 1, 1920, pp.111-113.
- -----: "Apuntes para una geografía musical de Europa. 1920. V. Alemania", *La Pluma*, vol. 1, 1920, pp. 281-285.
- SALAZAR, Adolfo: "Apuntes para una geografía musical de Europa. 1920. Y VI. España", *La Pluma*, vol. 1, 1920, pp. 371-374.
- -----: "Apuntes para una geografía musical de Europa: Francia". *La Pluma*, vol. 1, 1920, pp. 26-30.
- -----: "Consideraciones sobre el color musical", *España*, núm. 292, 1920, p. 14-15.
- -----: "Rusia y la revolución musical", *España*, núm. 251, 1920, p. 15
- -----: "Un músico de 1920, boceto de un programa de estética", *El Sol*, 1 de enero de 1920.

- -----: "Revista de música. Roberto Gerhard", *El Sol*, 16 de enero de 1920.
- -----: "Crónicas musicales, Orquesta Filarmónica. Pérez casas y la fantasía. Edward Elgar. Los prejuicios del elogio, el Tricornio", *El Sol*, 1 de febrero de 1920.
- SALAZAR, Adolfo: "Gacetilla musical, Sainz de la Maza", *El Sol*, 11 de marzo de 1920.
- -----: "Schoenberg en la Sociedad Filarmónica, Scriabin en la Orquesta Sinfónica" *Harmonía*, abril de 1920, p. 6.
- -----: "La Vida Musical. Sociedad Nacional. Debussy, Ravel, Grieg", *El Sol*, 23 de abril de 1920.
- -----: "Poesía y música", *Grecia*, núm.7, julio de 1920, p. 6.
- -----: "El sombrero de tres picos de Manuel de Falla y la crítica francesa", *El Sol*, núm. 55, julio 1920, p. 1.
- -----: "El instituto de investigación científico musical de Bückeburg", *El Sol*, 20 de agosto de 1920.
- -----: "El maestro Pedrell y sus obras en Alemania", *Harmonía*, núm. 57, Septiembre de 1920. (Publicado también en *La Voz*: "Crónicas musicales", 19 de agosto de 1920)
- -----: "Orientalismo occidental y occidentalismo oriental", *Harmonía*, n. 60, diciembre de 1920, pp. 4-5.
- -----: "Bocetos, jerogífico y arabesco", *Índice*, núm. 1, 1921, pp. 51-52.
- -----: "Hojas sueltas: De Ingres a Picasso", *Índice*, núm. 2, 1921, pp. 31-35.
- -----: "La vida musical. El Padre Luis Villalba", *El Sol*, 13 enero de 1921.
- -----: "La vida musical. Carmen en el Real", *El Sol*, 14 de enero de 1921.
- -----: "El estudio y la conservación de nuestra música popular", *El Sol*, 19 de enero de 1921.
- -----: "Crónicas musicales. Claudio Debussy y España. *Iberia*", *El Sol*, Madrid, 24 de enero de 1921.
- -----: "Crónicas musicales. *Le Tombeau de Debussy. Iberia* y la Orquesta Filarmónica", *El Sol*, 25 de enero 1921.
- -----: "Orquesta filarmónica. Enrique Iniesta. Obras nuevas". *El Sol*, 12 de marzo de 1921.
- -----: "Los bailes rusos. El sombrero de tres picos. Un gran éxito en el Real", *El Sol*, 6 de abril de 1921.
- -----: "Los bailes rusos. Las pequeñas escenas, el monodrama, el ballet", *El Sol*, 8 de abril de 1921.
- -----: "Los bailes rusos. La evolución del ballet. De Fokin a Massine. Consideraciones finales", *El Sol*, 13 de abril de 1921.
- -----: "En la Residencia de Estudiantes. La evolución de la música francesa actual" *El Sol*, 16 de abril de 1921.
- -----: "Ravel, Strawinsky y el perfil moderno", *El Sol*, 19 de abril de 1921.
- SALAZAR, Adolfo: "Crónicas musicales. Don Rafael Mitjana y su obra crítica e histórica", *El Sol*, 20 de abril de 1921.
- -----: "La vida musical. Los cursos de la Escuela Normal de Música de París. Varios conciertos", *El Sol*, 5 de mayo de 1921.
- -----: "La vida musical Joaquín Nin y mademoiselle Gautier en la Sociedad Nacional", *El Sol*, 24 de mayo de 1921.
- -----: "Joaquín Nin, el excelso", *El Sol*, 25 de mayo de 1921.
- -----: "La colección Pedrell de manuscritos musicales. Una nueva sociedad de musicología", *El Sol*, 28 de julio de 1921.
- -----: "Crónicas musicales. Los Seis de París", *El Sol*, 6 de octubre de 1921.

- -----: "Schoenberg. *Noche transfigurada*. La Filarmónica", *El Sol*, 22 de octubre de 1921.
- -----: "Crónicas musicales, Manuel de Falla en Granada. *El Retablo de Maese Pedro*, otras obras nuevas de Falla", *El Sol*, 25 de octubre de 1921.
- -----: "En el Instituto Francés. Wanda Landowska y la Cruz Roja Española", *El Sol*, 25 de noviembre de 1921.
- -----: "Resumen de una quincena", *El Sol*, 13 de diciembre de 1921.
- -----: "Felipe Pedrell et son oeuvre", *Bulletin de la Société "Union musicologique"*, La Haye, Martines Nijhoff, 1922. Fascicules 2, pp. 37-42.
- -----: "Letter from Spain", *The Chesterian*, núm. 20, vol. 3, enero de 1922, pp. 118-120.
- -----: "La vida musical. Orquesta filarmónica, *La Valse* de Ravel, Debussy, Falla", *El Sol*, 16 de enero de 1922.
- -----: "La vida musical. Bartók y los jóvenes húngaros. F. Santolíquido. Carmen Álvarez", *El Sol*, 23 de enero de 1922.
- -----: "La vida musical. G. F. Malipiero y su "oriente imaginario". El piano. J. Iturbi. E. Reuchsel", *El Sol*, 22 de febrero de 1922.
- -----: "Crónicas musicales. Un concurso de música popular andaluza. Procedimientos para su estudio. Su importancia", *El Sol*, 2 de marzo de 1922.
- -----: "La vida musical. El intimismo húngaro", *El Sol*, 29 de marzo de 1922.
- -----: "Un cinematógrafo iluminista", *Cosmópolis*, núm. 42, mayo de 1922, pp. 23-27.
- -----: "La canciones japonesas de Strawinsky", *Cosmópolis*, núm. 43, junio de 1922, pp. 144-148.
- -----: "La vida musical. Mozart en Munich", *El Sol*, 22 de julio de 1922.
- -----: "Asociación de la prensa. Fiesta del cante jondo", *El Sol*, 2 de agosto 1922.
- -----: "las Canciones medievales y la tonalidad medieval", *El Sol*, 20 de agosto de 1922.
- -----: "España. Pedrell. La musique contemporaine", *La Revue Musicale*, 1 noviembre de 1922.
- -----: "Una obra ultramoderna, *Circo*, de Juan José Mantecón", *El Sol*, 1 de febrero de 1923.
- -----: "La vida musical. Beethoven y Strawinsky en el cuarteto Budapest", *El Sol*, 5 de marzo de 1923.
- -----: "La vida musical. Bartók y Debussy en el cuarteto Budapest. Incultura y hostilidad", *El Sol*, 14 de marzo de 1923.
- -----: "La vida musical. Chopin, clásico, romántico y moderno. Un recital de obras de Chopin, por Rubinstein" *El Sol*, 10 de abril de 1923.
- SALAZAR, Adolfo: "La vida musical. Un músico nuevo. Ernesto Halffter. Sus obras para piano: *Crepúsculos*", *El Sol*, 18 de abril de 1923.
- -----: "La vida musical. Un músico nuevo. Ernesto Halffter. Sus obras para piano: otras obras", *El Sol*, 24 de abril de 1923.
- -----: "Un músico nuevo, Ernesto Halffter. III. El ahnelo clasicista actual. Su música para cuarteto", *El Sol*, 5 de mayo de 1923.
- -----: "La vida musical", *El Sol*, 7 de junio de 1923.
- -----: "En la Residencia de Estudiantes. Conferencia concierto de Fernando Ember", *El Sol*, 11 de junio de 1923.
- -----: "Folletones de El Sol: el primer centenario de Barbieri. (Nacionalismo y clasicismo en nuestra música actual)", *El Sol*, 4 de agosto de 1923.

- -----: "La vida musical. Musicografía póstuma: Pedrell, Mitjana, Villalba", *El Sol*, 23 de agosto de 1923.
- -----: "Vida musical", *El Sol*, 1 de septiembre de 1923.
- -----: "La vida musical, Orquesta Filarmónica. Pérez Casas y los "nuevos". Los dos bocetos de Ernesto Halffter", *El Sol*, 10 de noviembre de 1923.
- -----: "El nuevo arte de la guitarra y Andrés Segovia", *El Sol*, 20 de diciembre de 1923, p. 6
- -----: "Polichinela y Maese Pedro", *Revista de Occidente*, núm. 11, 1924, pp. 283-287.
- -----: "La vida musical. La evolución del gusto popular. Los conciertos de Arbós. Sainz de la Maza", *El Sol*, 4 de enero de 1924.
- -----: "La vida musical. El Amor Brujo de Falla. Los conciertos del Real. Otras obras.", *El Sol*, 10 enero de 1924.
- -----: "Consideraciones de un músico acerca de un pintor: la pintura de Daniel Vázquez Díaz", *Alfar*, núm. 37, febrero de 1924, pp. 242-246.
- -----: "La vida musical. Un concierto de "concertos" en la A. d Cultura musical. La evolución del tipo concierto. Otras sesiones", *El Sol*, 8 de febrero de 1924.
- -----: "La vida musical: la evolución del tipo "concierto"", *El Sol*, Madrid, 8 de febrero de 1924.
- -----: "La vida musical. El cuarteto Pro-arte de Bruselas y su labor de cultura", *El Sol*, 6 de marzo de 1924.
- -----: "La vida musical. Strawinsky. *Pulcinella*, *El Pájaro de Fuego*", *El Sol*, 26 de marzo de 1924.
- -----: "Arte español. Estreno de "El Retablo de Maese Pedro" de Manuel de Falla", *El Sol*, 29 de marzo de 1924.
- -----: "Estreno del Retablo", *El Sol*, 29 de marzo de 1924.
- -----: "La vida musical. *El Retablo de Maese Pedro* y las opiniones extranjeras", *El Sol*, Madrid, 10 de abril de 1924.
- -----: "La Orquesta Bética de cámara, un gran éxito y una viva esperanza", *El Sol*, junio de 1924.
- -----: "La vida musical. La creación de organismos regionales. Nacionalismo y universalismo", *El Sol*, 19 de junio de 1924.
- -----: "Folletones de El Sol, En el centenario de Anton Bruckner", *El Sol*, 18 de septiembre de 1924.
- -----: "Letter from Madrid", *The Chesterian*, núm. 41, vol. 6, octubre de 1924.
- -----: "La vida musical. Gabriel Fauré (1845-1924)", *El Sol*, 6 de noviembre de 1924.
- -----: "La vida Musical, el nuevo y el viejo Mozart", *El Sol*, 20 de noviembre de 1924.
- SALAZAR, Adolfo: "La vida musical. Renzo Massarani y la última generación musical italiana", *El Sol*, 24 de noviembre de 1924.
- -----: "A new generation in Spain", *Modern Music*, vol. 3, 1925, pp. 27-31.
- -----: "Dos cancioneros españoles: Joaquín Nin. Eduardo Martínez Torner", *El Sol*, 4 de enero de 1925.
- -----: "Crítica formalista y crítica significativa", *El Sol*, 14 de marzo de 1925.
- -----: "La vida musical. Puntos y contrapuntos. Lo narrativo en la música. Calidad y cualidad", *El Sol*, 23 de marzo de 1925.
- -----: "La vida musical. Orquesta Sinfónica. Couperin, Strauss y Ravel", *El Sol*, 22 de abril de 1925.

- -----: "La vida musical. *Psiquis*. La última obra de Manuel de Falla", *El Sol*, 27 de abril de 1925.
- -----: "Cantos populares Españoles de Joaquín Nin", *La Revue Musicale*, 1 de junio de 1925, p. 265.
- -----: "Un viejo capítulo de nuestra historia. El segundo cuaderno de canciones populares españolas de Joaquín Nin", *El Sol*, 10 de agosto de 1925.
- -----: "La vida musical. La semicultura y las sociedades musicales. Un buen ejemplo catalán", *El Sol*, 19 de agosto de 1925.
- -----: "La vida musical. Un "pioneer": Alfredo Casella: compositor, propagandista y teórico", *El Sol*, 24 de agosto de 1925.
- -----: "La vida musical. Un libro de M. D Calvocoressi. El gusto musical y como se desarrolla", *El Sol*, 29 de agosto de 1925.
- -----: "La vida musical. La joven generación musical. Un músico ciego valenciano: Joaquín Rodrigo. Músicos españoles contemporáneos, por M.F. Fernández Nuñez." *El Sol*, 4 de septiembre de 1925.
- -----: "Una nueva división del mundo: "cejaltos y "cejibajos", y la "rima" de Epstein", *Revista de Occidente*, octubre de 1925, pp. 107-112.
- -----: "El *Pacific 231* de Honneger. Modernidad y camouflage", *El Sol*, noviembre de 1925.
- -----: "Satie". *Revista de Occidente*, núm. 29, noviembre de 1925, pp. 292-299.
- -----: "Anatole France y Don Quijote", *El Sol*, 30 de enero de 1926.
- -----: "Concierto. Orquesta sinfónica. Rimsky, Tchaikovsky, Liadof", *El Sol*, 10 de marzo de 1926.
- -----: "Isaac Albéniz y los albores del renacimiento musical en España", *Revista de Occidente*, vol. 20, abril-mayo-junio 1926, pp. 99-107.
- -----: "Un libro español sobre Claude Debussy", *El Sol*, 9 de enero de 1927.
- -----: "La *Sinfonietta*, de Ernesto Halffter", *El Sol*, Madrid, 6 de abril de 1927.
- -----: "El Concerto de Manuel de Falla, idioma y estilo, clasicismo y modernidad", *El Sol*, 30 de noviembre de 1927.
- -----: "Consideraciones sobre el iberismo, las nuevas formas de expresión en la música española contemporánea", *La Razón*, 7 de diciembre de 1927.
- -----: "Los cuartetos de Bartók", *El Sol*, 2 de marzo de 1928.
- -----: "La música española en tiempos de Goya, nacionalismo y casticismo en la música española del siglo XVIII y comienzos del XIX" *Revista de Occidente*, diciembre de 1928.
- -----: "Opera y conciertos. Della nuova coscienza musicales italiana" *Musica*, núm. 3, marzo de 1929.
- -----: "Diaghileff" en "Notas", *Revista de Occidente*, vol. 26, oct-nov-diciembre 1929.
- -----: "Romanticismo y academia: Un siglo de experiencia", *Nueva España*, núm. 1, 1930, pp. 13-14.
- SALAZAR, Adolfo: "Sainz de la Maza, en la Asociación de C. M", *El Sol*, 5 de febrero de 1930.
- -----: "Sainz de la Maza", *El Sol*, 21 de marzo de 1930.
- -----: "Octavo Festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea", *El Sol*, 21 de septiembre de 1930.
- -----: "Sobre el ballet Les Biches de Poulenc", *Harmonía*, oct-nov-dic 1930, año XV, pp. 2-3.
- -----: "Strawinsky y *La historia del soldado*", *El Sol*, 13 de junio de 1931.
- -----: "La novena reunión de la S.I.M.C en Oxford", *Ritmo*, núm. 40, 15 de septiembre de 1931.

- -----: "Sainz de la Maza", *El Sol*, 19 de noviembre de 1931.
- -----: "La vida musical. El Concierto de Ravel en la Orquesta Filarmónica. L. Querol", *El Sol*, 3 de mayo de 1932.
- -----: "Un concierto de música española para auditores europeos. Música sinfónica de Salvador Bacarisse", *El Sol*, 26 de mayo de 1932.
- -----: "Músicos franceses en la Residencia: Darius Milhaud", *Residencia*, Revista de la Residencia de Estudiantes, año IV, núm. 3, febrero de 1933.
- -----: "Músicos franceses en la Residencia. Maurice Ravel" *Residencia*. año IV, núm. 3. , febrero de 1933.
- -----: "La vida musical, la nueva visita de Igor Strawinsky", *El Sol*, Madrid, 23 de noviembre de 1933.
- -----: "La musique en Europe au debut du Xxe siècle. *La musique espagnole*" *Les nouvelles musicales*, núm. 27, año 2, Dec 1934-enero 1935, pp. 10-11.
- -----: « La musique en Europe au debut du XXe siècle. La musique espagnole", *Les nouvelles musicales*, diciembre 1934-enero de 1935, año 2, núm. 27, pp. 10-11.
- -----: "El Cancionero de la Residencia y los músicos de la época de Lope de Vega", *El Sol*, 26 y 31 de enero, 2-4-7-9 de febrero de 1936.
- -----: "La vida musical. Orquesta sinfónica. *La Balada* de Salvador Bacarisse. *Gigas* de Debussy. Kachiro Figueroa", *El Sol*, 27 de marzo de 1936.
- -----: "La vida musical. Emilio Pujol y la historia y la técnica de la guitarra. Orquesta Clásica. Conrado del Campo", *El Sol*, 28 de marzo de 1936.
- -----: "La Vida musical. Música de compositores románticos por Cubiles", *El Sol*, 6 de abril de 1936.
- -----: "La vida musical. La *Sinfonía concertante* de Federico Elizalde. Haendel. Orquesta Sinfónica", *El Sol*, 8 de abril de 1936.
- -----: "Conciertos. Barcelona. Festivales Strawinsky", *Ritmo*, 15 de abril de 1936, p.7.
- -----: "La guitarra, heredera de la kithara clásica", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nos. 1-2, año VII, Colegio de Mexico-Harvard University, enero-junio 1953, pp. 118-126.
- -----: "La jornada musical de Manuel de Falla", *Ibérica*, New York, Inter-Am. Assoc. for Democracy and Freedom, 15 de mayo de 1955, pp. 3-4.
- SALINAS COSSÍO, G.: "La Argentina. La estilización de la danza española", *El Comercio*, 4 de enero de 1920.
- SALLUSTIO, Giachinto: "Colaboraciones extranjeras. Respighi", *Ritmo*, núm. 15, año 2, 15 de junio 1930.
- SALVADOR DALÍ, SEBASTIÀ GASCH, LLUIS MONTANYÀ. "Manifiesto Antiartístico Catalán", *Revista Gallo*, 1928.
- SALVADOR, Miguel: "Sobre dos dramas líricos españoles", *Revista Musical Hispanoamericana*, enero de 1915, pp. 3- 6.
- -----: "la Sociedad Nacional de Música", *Lira Española*, 1 de febrero de 1915.
- -----: "Realidad musical española", *Lira Española*, 1 de febrero de 1915.
- -----: "La "Nueva Orquesta Filarmónica", *Revista Musical Hispanoamericana*, año VII, núm 14, marzo 1915, p. 8.
- -----: "La Sociedad nacional de música", *Revista Musical Hispano-americana*, marzo de 1915.
- -----: "La música rusa", *España*, núm. 113, 1917, p. 8.
- SALVAT, Joan: "J.S Bach i els seus revisadors", *Revista Musical Catalana*, vol. 12, 1915, pp. 163-168.

- -----: "Proemi a una audició de clavicordi", *Revista Musical Catalana*, vol. 14, noviembre de 1917, pp. 278-281.
- -----: "Strawinsky a Barcelona", *Revista Musical Catalana*, vol. 21, 1924, pp. 85-88.
- -----: "Els festivals Falla a l'associació de musica da camera", *Revista Musical Catalana*, núm. 254, enero de 1925, pp. 30-33.
- -----: "Els festivals falla a l'associació de musica da camera", *La Vanguardia*, febrero de 1925, núm. 254, pp. 30-33.
- -----: "F. Couperin, el gran (1668-1733)", *Revista Musial Catalana*, año 30, 1933, pp. 441-447.
- SALVATORE: Diario de Cádiz, 23 de agosto de 1924
- -----: "Manuel de Falla", *Las Noticias*, 14 de febrero de 1925, p. 2.
- -----: "Musicales: Manuel de Falla", *Las Noticias*, 14 de febrero de 1925.
- SAN JUAN, Pedro: "Algo sobre el mensaje en la música", *Revista Madrid*, Cuadernos de la casa de Cultura de Valencia, mayo 1937, pp. 29-36.
- SÁNCHEZ RIVERO, Ángel: "Exposiciones", *Revista de Occidente*, enero de 1925, año III, núm. 29, pp. 110-116.
- SANCHO QUIJANO, "La humoironía", *España*, 2 de febrero de 1924, año X; núm. 407, p. 1.
- SANDI MENESES, Luis: "La música moderna", *Harmonía*, julio-agosto-septiembre de 1931, año XVI.
- SCHAEFFNER, André: "Le retour a l'ordre", *La Revue musicale*, 1 de abril de 1926.
- -----: "Concerts divers. Concert Manuel de Falla", *Le Ménestrel*, núm. 20, año 89, 20 mayo de 1927, p. 229.
- SCHLOEZER, Boris de: "La musique", *Revue Contemporaine*, 1 de febrero de 1923, p. 257.
- -----: "Le couple Schoenberg –Strawinsky", *La Revue Musicale*, 1 de marzo de 1923, p. 189.
- -----: "Notices et chroniques: El Retablo", *La Revue Musicale*, 1 de diciembre de 1923.
- -----: "Chroniques et notes. Le festival français a Montecarlo", *La Revue Musicale*, nº 4, 1 de febrero de 1924, p. 165.
- SCHLOEZER, Boris de: "Reflexions sur la musique. La raison du classicisme", *La Revue Musicale*, 1 de junio de 1925, pp. 284-285.
- -----: "A propos de la Sonate de Strawinsky", *Revue Pleyel*, 15 de noviembre de 1925, pp. 19-20.
- -----: "An age of plenty", *Modern Music*, vol. 5, núm. 3, marzo-abril de 1926, pp. 21-25.
- -----: "L'Oedipus Rex de Strawinsky", *Revue Pleyel*, junio de 1927.
- -----: "Wanda Landowska a Saint-Leu", *Les nouvelles litteraires*, 25 de junio 1927.
- -----: « A la recherche de la realité musicale », *La Revue Musicale*, 1927-1928, nº 3, p. 224.
- -----: "Un art classique. Sur Strawinsky", *La Revue Musicale*, 1 de enero de 1929.
- -----: "Igor Strawinsky", en: *La musique Moderne*, Paris, Éditions Claude Aveline, 1929, pp. 21-23
- -----: "Apollon Musagète", *Ritmo*, núm. 12, 30 de abril de 1930, pp. 1-3.
- SECO DE LUCENA PAREDES, Luis: "En el Ateneo, el concierto de anteayer", *El defensor de Granada*, 31 de noviembre de 1927.
- SELVA, Blanche: "La idea de belleza en Ruskin", *Fruicions*, septiembre de 1927, pp. 62-63.
- SENDER, Ramón J.: "Falla y la ciudad esencial", *Davar*, núm. 38-39, Buenos Aires 1952, pp. 47-48.

- SESSIONS, Roger: "On Oedipus Rex", *Modern Music*, vol. 5, núm. 3, marzo-abril de 1926, pp. 9-15
- SOPEÑA, Federico: "La musique dans les pays latins", *La Revue Musicale*, febrero-marzo de 1940.
- -----: "La musique espagnole contemporaine", entretien avec Eugenio d'Ors.", *La Revue Musicale*, febrero –marzo de 1940, pp. 98-106.
- -----: "Una fecha en la historia de la música", *Arriba*, 12 de diciembre de 1940.
- -----: "Notas sobre la música contemporánea", *Revista Escorial*, núm. 4, 1941, pp. 282-283.
- -----: "Homenaje a Falla, invocación de su presencia", *Vértice*, núm. 49, octubre de 1941.
- -----: "Cinco sonatas de Castilla con tocata a modo de pregón", *Revista Música* I, núm. de julio-agosto-septiembre de 1952.
- -----: "Juan Ramón Jiménez y Manuel de Falla", *Cuadernos del Norte*, noviembre-diciembre de 1981, p. 54.
- SOSTENIDO: "En el Ateneo. Concierto Falla", *El defensor de Granada*, 13 de diciembre de 1927.
- SOUDAY, Paul: "La semaine théâtrale et musicale", *Paris-Midi*, 18 de mayo de 1920, p. 3.
- STRAWINSKY, Igor: "Les Deux Sacres du printemps", *Comoedia*, 11 de diciembre de 1920.
- -----: "Les espagnols aux Ballets Russes", *Comoedia*, 15 de mayo de 1921.
- SUAREZ, G: "Esthétique musicale, Igor Strawinsky n'est pas wagnérien", *Paris-Midi*, 13 de enero de 1921.
- SUBÍAS, Josep: "Salvador Dalí", *Alfar*, núm. 40, marzo 1924.
- SUBIRÁ, José: "La Sonatina-fantasia", *Cultura Musical*, (Cádiz), 12 de diciembre de 1923.
- -----: "Desde Madrid" *Revista Musical Catalana*, núm. de diciembre de 1924, pp. 306-308.
- -----: "Desde Madrid", *Revista Musical Catalana*, núm. de diciembre de 1924, pp. 306-308.
- SUBIRÁ, José: "El catolicismo en la música española", *La Gaceta Literaria*, núm. 31, abril de 1928, p. 5.
- -----: "Moviment musical", *Revista Musical Catalana*, núm. 294, junio de 1928, p. 207.
- -----: "La producción sinfónica española", *Revista Musical Catalana*, octubre de 1928, pp. 360-362.
- -----: "Vanguardismo y sinceridad", *Boletín Musical*, abril de 1929, pp.7-8.
- -----: "La rehabilitación de un gran artista. Don Luis Misón.", *Música*, núm. 5, mayo 1929.
- -----: "El bicentenario del P. Antonio Soler", núm. 13, *Ritmo*, 15 de mayo de 1930, pp. 8-9.
- -----: "En el centenario del romanticismo", *Boletín Musical*, mayo de 1930, pp. 4-5.
- -----: "Francisco Poulenc y le Grupo de los Seis" *Musica*, mayo de 1930.
- -----: "El auge de la guitarra, laúdes y bandurrias", *Música*, mayo de 1930, p.168.
- -----: "Un festival Mozart", *Ritmo*, núm. 15, año 2, 15 de junio 1930.
- -----: "Lo que pienso del arte actual", *Musicografía*, núm. 1, mayo de 1933, año 1, pp. 3-5.
- -----: "Música folclórica y erudita", *Ritmo*, septiembre de 1933, p. 6
- TALTABULL, Cristófor: s.t., *Revista Musical Catalana*, núm. 6 de 1909, p. 16.
- TENREIRO, Ramón María: "Una visita a Picasso", *Alfar*, 1923, núm. 27, pp. 174-176.
- TERPANDER (Edward Dent) "The neoclassicist and form", *The Musical Times*, julio de 1934, pp. 502-503.

- TESSIER, André: "Les messes d'organ de Couperin", *La Revue Musicale*, 1 de noviembre de 1924, pp. 37-48.
- THOMAS, J. M.: "Manuel de Falla Concerto", *The Chesterian*, núm. 59, vol. 3, 1926, pp. 92-93.
- -----: "The guitar and its renaissance", *The Chesterian*, núm. 63, vol. 8, junio de 1927, pp. 224-230.
- -----: "Una semblanza de J.S. Bach", *Boletín Musical*, agosto de 1928, núm. 6. pp. 1-2.
- -----: "Un musicien méditerranéen", *Musique*, núm. 11-12, 15 de septiembre de 1928, pp. 2-4.
- TIERSOT, Julien: "Bibliographie. Manuel de Falla, Siete canciones populares españolas 1922, Max Eschig. Joaquín Nin, Veinte canciones populares españolas, Max Eschig, 1923. Henri Collet, Cinco Canciones populares castellanas", *Revue Musicologie*, mayo de 1923, en "Bibliographie", p. 89.
- TORNER, Eduardo M.: "La rítmica en la música tradicional española", *Música*, núm. 1, enero de 1938, pp. 25-39.
- TORRE, Guillermo de: "Bengalas", *Alfar*, núm. 42, junio-julio de 1924, p. 14.
- -----: "Proyecciones, más en torno a Apollinaire", *Ronsel*, núm. 3 julio de 1924, pp. 3-5.
- -----: "Bengalas", *Tobogán*, Madrid, agosto de 1924.
- -----: "Bengalas", *Ronsel*, n.º 5, septiembre de 1924.
- -----: "Clasicismo y romanticismo en la novísima literatura", *Plural*, Madrid, n.º 2, febrero de 1925, pp. 13 y 14.
- -----: "Neodadaísmo y surrealismo", *Alfar*, núm. 6, 1925, pp. 51 y ss.
- -----: "Federico García Lorca, boceto inconcluso", *Verso y Prosa*, año 1, núm. 3, marzo de 1927, p. 3.
- -----: "Un falso balance del arte nuevo", *Revista de Occidente*, año 11, núm. 120, junio de 1933, p. 238.
- -----: "Paul Eluard, el poeta francés, habla de Picasso como pintor y poeta. La próxima exposición del gran artista malagueño en Madrid", *El Sol*, 29 de enero de 1936.
- TORRES GARCÍA, Joaquín: "Clasicismo moderno", *España*, Madrid, núm. 117, 1917.
- -----: "Una ballet ruso de Picasso: Parade", *La Revista*, núm. 53, diciembre de 1917, Barcelona.
- TORRES, Eduardo: "La última obra de Falla: El Retablo de Maese Pedro", *Cultura Musical*, (Cádiz), 6 de abril de 1923.
- TREND, John.B.: "A new opera by De Falla. Don Quixote and the puppets. Performance at Seville" *Times*, London, 3 de abril de 1923.
- -----: "The music f hispanic history to 1600" Dentro de la sección "Comité hispano-inglés", *Residencia*, mayo-agosto de 1926, vol. I, núm. 2.
- TURINA, Joaquín: "Manuel de Falla", *The Chesterian*, núm. 7, vol. 1, mayo de 1920, pp. 194-196.
- -----: "Debussy y la música moderna", *Musica*, núm. 7, año 2, marzo de 1930.
- -----: "Musique espagnole moderne", *Le Courier Musical*, 15 de febrero de 1926, núm. 4, año 28.
- UNAMUNO, Miguel de: "Tipo y estilo". Los lunes de *El Imparcial*, Madrid, 23 de noviembre de 1924.
- UR, Rafael: "Arte, historia y filosofía. Las nuevas tendencias y el decorado artístico en el Teatro Moderno. Cómo la evolución y las exigencias del sentido artístico habían preparado la Revolución Rusa", *La Opinión*, 8 de septiembre de 1923.
- URUÑUELA, Jesús: "La música y la guerra", *Harmonía*, marzo de 1918.
- V.: "De música, Orquesta Filarmónica" *España*, núm. 142, 1917, p. 12.

- VALLES, Emili: "Les figures del temple de la musica francesa", *La Revista*, abril de 1917, núm. 38.
- VAN DEN BORREN, Charles: "La musique de clavier au XVIII siècle", *La Revue Musicale*, núm. 6, 1 de abril de 1921, pp. 22-38.
- VELA, Fernando: "La poesía pura", *Revista de Occidente*, vol. 21, noviembre de 1926.
- -----: "El arte al cubo", *Revista de Occidente*, n. 46, abril de 1927, pp. 55-60.
- VENDRELL, F. de: "Manuel de Falla. Concert de la banda municipal per Joan Lamote de Grignon" *Fruicions*, núm. 4, julio de 1927, pp. 35-36.
- VILLALBA, Luis: "Debussy. La música nueva", *Arte musical*, año II, n. 45.
- VILLAR, Rogelio: *La música y los músicos españoles contemporáneos*, Conferencias leídas en el Ateneo de Madrid, Casa Erviti, 1911.
- -----: "Los músicos en la guerra", *Lira Española*, 6 febrero de 1915.
- -----: "De música. Cuestiones palpitantes", *Revista Musical Hispanoamericana*, octubre de 1915, p. 30.
- -----: "Divagaciones sobre el nacionalismo musical y los compositores españoles", *Revista musical Hispanoamericana*, núm. 20-22, año VII, octubre-diciembre de 1915, pp. 2- 4.
- -----: "Las danzas rusas", *La Esfera*, III, nº 125, 20 de mayo de 1916.
- -----: "El sentimiento nacional en la música española", *Harmonía*, núm. 19, año II, julio de 1917, pp. 19-20.
- -----: *El sentimiento nacional en la música española*, Madrid, 1920.
- -----: "La música de las cantigas", *Harmonía*, núm. enero-febrero-marzo de 1927.
- -----: "La música y el espíritu moderno", *Boletín musical*, año I, n. I, marzo de 1928, p. 5.
- -----: "Aspectos discutibles del llamado arte nuevo", *Ritmo*, núm. 15, año 2, 15 de junio de 1930, pp. 15-16.
- -----: "Falla y su concierto de cámara", *Conferencia leída el 21 de diciembre de 1931, en el Teatro María Guerrero, con motivo del centenario de la fundación del conservatorio*, Publicaciones de *Ritmo*, Madrid. (AMF 308.1bis)
- VILLAR, Rogelio: "Esperpentos sonoros. Monsergas o gandingas", núm. 115, año 7, *Ritmo*, septiembre de 1935.
- VOOLET, H.: "De l'expressio en l'art", *Fruicions*, enero de 1932, any VI, nº LVII, pp. 3-5.
- VUILLERMOZ, Émile: "Honegger and his time", *Modern Music*, noviembre de 1925-junio de 1926, vol. 3, pp. 3- 8.
- -----: "la musique: Le Concerto de Manuel de Falla", *Excelsior*, 12 de junio de 1927.
- -----: "Manuel de Falla", *Musique*, núm. 11-12, 15 de septiembre de 1928, pp. 488-490.
- WALTER: "Musica y teatros. Liceo. Bailes rusos", *La Vanguardia*, 20 de abril de 1924.
- -----: "Música y teatros. Palau de la música catalana. Associació Musica da Camera, Manuel de Falla", *La Vanguardia*, 8 de febrero de 1925.
- -----: "Música y teatros. Liceo. Último concierto Strawinsky" *La Vanguardia*, 7 de abril de 1925.
- -----: s.t., *Revista musical catalana*, 3 abril de 1929
- WEISSMAN, Adolphe: "Race and modernity", *Modern Music*, n. 1, febrero de 1924, pp. 3-6.
- Worringer, Guillermo: "Nuevos hechos, nuevas ideas. El espíritu del arte gótico", *Revista de Occidente*, mayo de 1924, pp. 178-179.
- WRIGHT Robert: "The problem of Satie", *Music and letters*, vol.4, 1923.
- X: "Sociedad Nacional de Música", *Revista Musical Hispanoamericana*, marzo de 1915, p. 9.
- ---:"concierto en el Palau", *Revista Musical Catalana*, marzo de 1916, p. 91.

- ---: "Manuel de Falla. Significación nacional de su obra", *El defensor de Granada*, 5 de febrero de 1927.
- XÉNIUS (D'ORS, Eugenio): "Pel Cubisme a l'Estructuralisme", *La Veu de Catalunya*, 1 de febrero de 1912.
- XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe: "Ernesto Halffter y su primer cuarteto", *Cultura Musical*, 30 de abril de 1928.
- Z. "Gran teatro del Liceo. Cuarto concierto de cuaresma", *La Vanguardia*, 13 de marzo de 1928.
- Z: "Música y teatros. Gran teatro del Liceo. Séptimo concierto de cuaresma", *La Vanguardia*, 23 de marzo de 1928.

II. Ensayos estéticos y obras de historia y estética de la música

- ABBE, Delfour: *La culture Latine*, Paris, 1916.
- ABRIL, Manuel: *De la naturaleza al espíritu, ensayo crítico de la pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.
- ADORNO, T.W.: *Philosophie der neuen musik*, Tübingen, J.C.B. Mohr, Paul Siebeck, 1949.
- ALOYS MOOSER, R.: *Regards sur la musique contemporaine (1921-1946)*, Collection Musiciens et ses oeuvres, Lausanne, 1946, Librairie F. Rouge & Cie.
- ANSERMET, Ernst: *Die Grundlagen der Musik in menschlichen Bewusstsein*, Munich, 1965.
- APOLLINAIRE, Guillaume: *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, Visor, 1984.
- ARCONADA, César M.: *En torno a Debussy*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926.
- AUBRY, Jean: *La musique et les nations*, Paris, 1922. Buenos Aires, Argos, 1946.
- AZORIN (José Martínez Ruiz): *Clásicos y modernos*, Madrid, Renacimiento, 1913.
- -----: *Al margen de los clásicos*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1915.
- BAL Y GAY, Jesús: *Hacia el ballet gallego*, Galicia, Ronsel, 1924.
- BAUMANN, Émile: *Les grandes formes de la musique, L'Oeuvre de Camille Saint-Saëns*, Librairie Ollendorff 1923, París.
- BEKKER, Paul: *Was ist neue musik*, Berlin, ed. Steiner, 1923.
- -----: "La transformation nouvelle", *La musique. Les transformations des formes musicales depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Payot, Paris, 1929.
- BORREL, José: *Sesenta años de música, (1876-1936) impresiones y comentarios de un viejo aficionado*. Madrid, Dossat, 1945.
- BOSCH, Carlos: *Del idealismo en el arte*, con un prólogo de D. Manrique de Lara., Madrid, Blass y Cía, Imprenta, 1913.
- -----: *Eusebius y florestán, cartas sobre arte*, 1915, Madrid, Blass y Cía, Imprenta.
- -----: *Impresiones estéticas. Juicios sobre algunos de nuestros compositores contemporáneos*, Madrid, Editorial Imprenta de Juan Pueyo, enero de 1918.
- -----: *Nuestro paisaje espiritual: el arte como derivado de la vida y su representación*, Madrid, 1923, editorial Mundo Latino.
- -----: *En las cataratas de lo Barroco*, Madrid, Espasa Calpe, 1932.
- -----: *Espíritu pretérito en horas actuales. Wanda Landowska y Sain Leu -la - Fôret*, Espasa Calpe, Madrid, 1936.
- -----: *Mnéme, Anales de música y sensibilidad*. Madrid, Espasa-Calpe, 1942.
- -----: *Vivencias espirituales. Música, paisaje, afinidades*. Madrid, 1943. Espasa-Calpe.
- BREAMONT, Cyril: *Impressions of the russian ballet: The three cornered hat*, London, C.W, Beaumont, 1919.
- BRUYR, Jose: *L'Ecran des musiciens*, Preface d'Andre Coeuroy, Paris, Cahiers de France, 1930.

- BUSONI, Ferruccio: "Jünge Klassizität", en: *Von der Einheit der Musik*, Berlin, 1922, p. 275.
- -----: *Scritti e pensieri*, edición por: Luigi Dallapiccola y Guido Gatti, Florencia, F. Le Monnier, 1941.
- CANSINOS ASSENS, Rafael: *La nueva literatura*, Madrid, Páez, 1925.
- CHANTAVOINE, Jean: *De Couperin a Debussy*, Collection des Maîtres de la Musique, Alcan, 1921.
- COCTEAU, Jean: "Carte Blanche" (1920). *Portrait de journalisme. Articles parus dans Paris-Midi*. En: *Le Rappel a l'ordre*, Paris, cinquième édition, librairie stock, Delamain et Boutelleau, 1926, pp. 79-145.
- -----: "Picasso", *A call to order*, London, Faber and Gwyer, 1926, pp. 223-248.
- -----: *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, Stock-Musique, 1979.
- COEUROY, André: *La musique française moderne. Quinze musiciens français*, Paris, Delagrave, 1922.
- -----: *Panorama de la musique contemporaine*, Paris, Les Documentaires, 1927.
- COLLAER, Paul: *Stravinsky*, Brussels, Équilibres, 1930.
- COLLET, Henri: *Le mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1913.
- -----: *Albéniz et Granados*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1926.
- -----: *L'essor de la musique espagnole au XX^e siècle*, Paris, Editions Max Eschig, 1929.
- COMBARIEU, Jules: *Historie de la musique. Des origines au début du XX^e siècle*, Librairie Armand Colin. Paris, 1948, (tomo III).
- D'ORS, Eugenio: *Mis salones*, Madrid, 1967, 2 ed. Espasa Calpe..
- -----: *Arte de entreguerras*, Aguilar, 1946.
- -----: *Glosas: Páginas del Glosari de Xenius. (1906-1917)*, Madrid: Biblioteca Calleja, 1920.
- -----: *Nuevo Glosario*, Madrid, Caro Raggio, 1920. Vol. 4.
- -----: *Nuevo Glosario*, Madrid, Caro Raggio, 1921.
- -----: *Las ideas y las formas, estudios sobre morfología de la cultura*, Madrid, Páez, 1928.
- -----: *Pablo Picasso*, primera edición: Paris, 1930, (1^a y 2^a parte)
- -----: *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*, Madrid, Aguilar, 1944.
- -----: *Mis Salones*, Madrid, Aguilar, 1945.
- -----: *Novísimo glosario*, Madrid, Aguilar, 1946.
- -----: *Nuevo glosario I*, Madrid, Aguilar, 1947.
- -----: *Nuevo Glosario*, Madrid, 1949.
- -----: *Tres horas en el Museo del Prado, itinerario estético, seguido de los avisos al visitante de las exposiciones de pintura*, 12. Edición: Madrid, Aguilar, 1957.
- -----: *Goya, Picasso, Zabaleta*, Madrid, Aguilar, 1964.
- -----: *Pablo Picasso*, Barcelona, El Acantilado, 2001.
- -----: *Lo Barnoco*, Madrid, Tecnos- Alianza, 2002.
- DEBUSSY, Claude: "Préface", en BACH-SISLEY, Mme J.: *Pour la musique française. Douze causeries*, Paris, 1917.
- DEMARQUEZ, Susanne: *Manuel de Falla*, Philadelphia, Chilton Book, 1968.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José: *El Nuevo Romanticismo*, Madrid, Editorial Zeus, 1930.
- DUFUORCQ: "Les écoles étrangères contemporaines jusqu'à 1940: L'école espagnole", *La musique des origines à nos jours*, Paris, Laurousse, 1946.
- DUMESNIL, René: *La Musique contemporaine en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1930, tomo I.
- ELIOT, T. S.: "What is classic?", *On poetry and poets*, New York, Noonday Press, 1968.
- ELIOT, T. S., *What is a classic? An address delivered before the virgil society on the 16th. Of October 1944*, London, Faber & Faber limited.

- ELIOT, T. S.: "Tradition and the individual talent", en: *The sacred Word*, Londres, Methuen, 1920, nueva edición en 1960, p. 48.
- EMMANUEL, Maurice: *L'histoire de la langue musicale*, Paris, Henri Laurens, 1981 (primera edición 1928), tomo II.
- FALLA, Manuel de: *Escritos sobre Música y Músicos*, Madrid, Colección Austral, Espasa, 2003.
- GARCIA MAROTO, Gabriel: *La Nueva España*, Madrid, Biblos, 1927.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: "Paisaje en materia gris", Madrid, Julepe de Menta, 1929, pp. 59-65.
- -----: Ernesto: *Literatura española 1918-1930*, de The European Caravan, New York, 1934.
- -----: *Arte y estado*, Madrid, Gráfica Universal, 1935.
- HAEGEL: *De lo bello en el arte*, Buenos Aires, Austral, 1946.
- HANSLICK, Eduard: *De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi, 1947 [1854].
- JEAN-AUBRY, G.: *La musique française d'aujourd'hui*, Paris, 1916.
- -----: *French Music of today*, New York, 1976 (París, 1916).
- -----: *La musique et les nations*, Paris, London, Chester, 1922. (Buenos Aires, Argos, 1946.)
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Estética y ética estética: crítica y complemento*; selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1967.
- JUAN DEL BREZO (Juan José Mantecón): "Sugestiones para la caracterización de lo estético musical en Cervantes", *Revista de ideas estéticas*, tomo VI, 1948, pp. 83-97 (número dedicado a Cervantes.)
- KOEHLIN, Charles: *Cinquante ans de musique française (1874-1925)*, E.M.L.F, Paris, 1925, (Tomo I y II).
- LA LAURENCIE, Lionel (eds.), *Espagne et Portugal*, (1914), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, vol. IV, Paris, 1920.
- LALO, Charles: *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*. Thèse pour le doctorat ès lettres, Paris, F. Alcan, 1908.
- -----: *Los sentimientos estéticos*, Madrid, Imp. Del colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos 1925. (Traducción de Notions d'esthétique, F. Alcan, París, 1925.)
- LAMAÑA, Luis: *Barcelona filarmónica*, Barcelona 1927.
- LANDORMY, Paul: *Historie de la musique*, Paris, Mellottée, 1942.
- LANDOWSKA, Wanda: *Musique Ancienne*, Paris, Maurice Senart, 1921.
- LASERRE, Pierre: *L'esprit de la musique française*, Paris, 1917.
- -----: *Philosophie du goût musical*. (Nouvelle edition suivie de tríos études sur Getry, Rameau, Wagner) Paris, Calmann-Lévy, 1931. (ed. original de 1922.)
- LAVIGNAC, Albert. DE LA LAURENCIE, Lionel (eds.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, vol. IV, Paris, 1920.
- MAEZTU, Ramiro de: *Hacia otra España*, Madrid, Rialp, 1962.
- MANTECÓN, Juan José: *Introducción al estudio de la música*, editorial Labor, s.a, 1942.
- MARITAIN, Jacques: *Art et scolastique*, Paris, Librairie de l'art catholique, 1920.
- MAUCLAIR, Camille: *Histoire de la musique Européenne 1850-1914. Les hommes - Les idées - Les oeuvres*, Paris, Librairie Fischbacher, 1914.
- MILHAUD, Darius: "La tradition", Atti del Terzo Congresso Internazionale de Musica, Firenze-30 aprile a 4 maggio 1938, Firenze 1940, p. 91
- MITJANA, Rafael: *Para música vamos, estudios sobre el arte musical contemporáneo en España*, Valencia, Sempere y Cía, 1909.
- -----: *Estudios sobre algunos músicos españoles*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1918.
- -----: *Ensayos de crítica musical*, segunda serie, Madrid, Sucesores de Hernando, 1922.

- MOOSER, Aloys: *Regards sur la musique contemporaine (1921-1946)*, Collection Musiciens et ses oeuvres, Librairie F. Rouge & Cie, Lausanne, 1946.
- MUÑOZ, Matilde: *De Música: ensayos de literatura y crítica*, Madrid, ed. de El Imparcial, 1917.
- NIN, Joaquín: *Pro Arte, Ideas y comentarios*, (primera edición Revista Musical de Bilbao, 1912), Barcelona, Dirosa, 1974.
- ORTEGA GASSET, José: "Cultura Mediterránea", *Revista de Occidente*, (1. ed, Residencia de Estudiantes, 1914.)
- -----: *Meditaciones del Quijote*, Residencia de estudiantes, 1914. En: *Revista de Occidente*, Madrid, Alianza editorial, 1981.
-
- ORTEGA Y GASSET, José: *La España invertebrada*, Madrid, Alianza Editorial, 1992 (1ª ed., *La Lectura*, Calpe, 1922).
- -----: *La rebelión de las masas*, Madrid, Alianza Editorial, 2001 (1ª ed. *Revista de Occidente*, 1930.)
- -----: "El arte en presente y en pretérito", en: *Obras I*, Madrid, Espasa Calpe, 1936.
- -----: *Teoría de Andalucía y otros ensayos*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1942.
- -----: *Meditaciones del Quijote e ideas sobre la novela*, *Revista de Occidente*, Madrid, El Arquero, 1956.
- -----: "Musicalia", *El Espectador*, 1916-1934, O.C, 3 ed. *Revista de Occidente*, Madrid, 1957, tomo II.
- -----: "Lo histórico frente a lo clásico", en *Intelectuales y espirituales*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1961, pp. 107-132.
- -----: *Obras completas*, 12 vols. Madrid, *Revista de Occidente*, I y II, 6. ed, 1963.
- -----: *El Espectador*, III y IV, Madrid, Espasa Calpe, 1966.
- -----: *La deshumanización del arte*. OC, II. 7ª ed, 11 tomos. Madrid, 1966.
- -----: *Obras completas*, 12 vols, Madrid, *Revista de Occidente*, 6 ed. 1966, IV, pp. 162-189.
- -----: *La deshumanización del arte*, Madrid, *Revista de Occidente*, 10. ed., 1970.
- -----: "Meditaciones del Quijote e ideas sobre la novela", *Revista de Occidente*, 9 ed., 1975.
- -----: *Obras Completas*, II, Madrid, Alianza, 1980.
- -----: *Obras Completas III*, Madrid, Alianza, 1983.
- -----: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Colección Austral, Espasa, 2003.
- PAHISSA, Jaime: *Espíritu y cuerpo de la música*, Buenos Aires, Librería Hachette s.a, 1945
- -----: *Los grandes problemas de la música*, Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1945.
- -----: *Sendas y cumbres de la música española*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1955.
- -----: *Vida y obra de Falla*, nueva edición revisada y ampliada, Buenos Aires, Ricordi Americana, (primera ed. 1956).
- -----: *La música y el hombre*, 1980.
- PAHLEN, Kurt: *Manuel de Falla*, Libros de Actualidad Intelectual, Editora Nacional, 1960 (versión española de Cristóbal Halffter).
- PEDRELL, Felipe: *Por nuestra música*, Barcelona, 1891, pp. 44-45.
- -----: *Musicalerías*, Valencia, Sempere y Cía, 1906, p. 187.
- ROLAND- MANUEL, A.: *Manuel de Falla*. Paris, Cahiers d'Art, 1930.
- ROLLAND, Romain: *Voyage musical au pays de passé*, Paris, Hachette, 192.
- SALAS VIU, Vicente: *Sentimiento y expresión en la música, del Barroco al Romanticismo*, Argentina, Atlántida, 1943.
- -----: *Manuel de Falla y el futuro de la música española*, Buenos Aires, Losada, 1945.

- -----: *Música y creación musical*, Ensayos, Madrid, Taurus, 1966.
- SALAZAR, Adolfo: *Andrómeda, Bocetos de crítica y estética musical*, Mexico, Editorial Mexico Moderno, Murguía, 1921.
- -----: *Modesto Mussorgsky y su Boris Godunof. Boceto histórico artístico*, Madrid, Antonio Matamala, 1923.
- -----: *Sinfonía y ballet. Idea y gesto en la música y danza contemporáneas*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1929.
- -----: *La música contemporánea en España*, Madrid, Ediciones La Nave, 1930.
- -----: *La música actual en Europa y sus problemas. Medio siglo después de la muerte de Wagner*. Madrid, Editor J. M^a Llagues, 1935.
- SALAZAR, Adolfo: *La música en el siglo XX. Ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social*, Madrid, Ediciones de el árbol, 1936.
- -----: *El siglo romántico. ensayos sobre el romanticismo y los compositores de la época romántica*, Madrid, J.M Llagués, editor, 1936.
- -----: *Música y sociedad en el siglo XX*, México, 1939.
- -----: *Forma y expresión en la música*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1941.
- -----: *La música como proceso histórico de su invención*, México, Fondo de cultura económica, 1950.
- -----: *Conceptos fundamentales en la Historia de la Música*, Madrid, Alianza Editorial, 1988. (Primera edición: Revista de Occidente, 1954.)
- SCHAEFFNER, André: *Igor Strawinsky*, Rieder, 1931,
- SCHLOEZER, Boris de: *Igor Strawinsky*, Paris, Claude Aveline, 1929.
- SEVERINI, Gino: *Du cubisme a Clasicisme*, Paris, Povolovsky, 1921.
- SOPENA, Federico: *Dos años de música en Europa (Mozart-Bayreuth-Strawinsky)*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A, 1942.
- -----: *Ensayos musicales*, Madrid, Editora Nacional, 1945.
- -----: *Joaquín Rodrigo*, Madrid, Ediciones y publicaciones españolas, E.P.E.S.A, 1946.
- -----: *La música europea contemporánea, panorama y diccionario de compositores*, Madrid, Unión Musical Española, editores, 1953.
- -----: *Strawinsky*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.
- -----: *Strawinsky, Vida y obra y estilo*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956.
- -----: *Historia de la música española contemporánea*, Madrid, 1958, (segunda ed. Rialp, 1976)
- -----: *Atlántida, introducción a Manuel de Falla*, Madrid, Taurus, 1962.
- -----: *Manuel de Falla*, Madrid, Turner, 1985.
- SOPENA, RODRIGO, DIEGO: *Diez años de música en España. Musicología, intérpretes, compositores*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1949.
- SOUBIES, Albert: *Histoire de la Musique. Espagne*, 3 vols, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1899.
- STRAWINSKY, Igor: *Autobiography*, New York, 1936.
- -----: *Crónicas de mi vida* (traducción español Victoria Ocampo), Buenos Aires, Sur, 1935.
- -----: *Crónicas de mi vida*, Madrid, Barcelona, Alba Trayectos, serie Vidas y Letras, Alba, 2005.
- -----: *Poética musical*. Madrid, Taurus, 1977.
- SUARES, André: « Poeme et musiciens», en. COEUROY, André: *La musique moderne française*, Paris, Editions Claude Aveline, 1928, p. 113.
- SUBIRÁ, José: *Historia de la música*, Barcelona, Salvat, 1947.

- TORRE, Guillermo de: *La aventura y el orden*, Buenos Aires, Losada, 1943.
- -----: *La difícil universalidad española*, Madrid, Gredos, D.L. 1965.
- -----: *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, Biblioteca de Rescate, Renacimiento, 2001. (Primera edición en 1925, Caro Raggio.).
- TREND, J. B.: *Manuel de Falla and spanish music*, New Cork, Alfred A. Knopf, 1939.
- UNAMUNO, Miguel de: *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid, 1912.
- UNAMUNO, Miguel de: *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- VALÉRY, Paul: *De la musique avant toute chose*, Paris, Editions du Tambourinaire, 1929.
- VALÉRY, Paul: *Variété. Cahiers del centre internacional de synthèse*, (1938), en: *Oeuvres I*, Paris, 1957.
- VALLS GORINA, Manuel: *La música española después de Manuel de Falla*, Madrid, Revista de Occidente, 1962.
- VELA, Fernando: "Orientaciones últimas de la filosofía" (1932), en *Inventario de la modernidad*, Gijón, Niega, 1983, pp. 103-136.
- VILLAR, Rogelio: *Orientaciones musicales. Crítica y estética*, Madrid, Ed. Antonio Matamala, 1922.
- VINES, Ricardo: *Tres aristócratas del sonido. Semblanzas de Claude Debussy, Erik Satie y Maurice Ravel*. Buenos Aires, 1934.
- VUILLERMOZ, Émile: *Musiques d'aujourd'hui*, Paris, Les editions g. crès et cie, 1923.
- -----: "La Symphonie", *Cinquante ans de musique française. (1874-1925)*, E.M.L.F, Paris, 1925. Tomo I, cap. IV.
- WÖLFFLIN, Heinrich: *Kunstgeschichtliche kunstsbegriffe*, Munich, 1915.
- -----: *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid, Calpe, 1924

III. Novelas y poemarios

- ALBERTI, Rafael: *La Arboleda perdida*, segundo libro (1917-1931), Herederos de Rafael Alberti, Madrid, ed. El País, 2005 (primera edición 1941, Árbol. Editorial Séneca, México).
- DIEGO, Gerardo: *Imagen*, Edición e introducción de José Luis Bernal, Málaga, El Dormido de la Yerba, 1989.
- JARNÉS, Benjamín: *Paula y Paulita*, Madrid, 1929
- JIMENEZ, Juan Ramón. Prólogo a PALENCIA, Benjamín: *Niños*, Madrid, Índice, 1923.

IV. Tratados musicales y partituras

- ANGLÉS, Higinio: *Johannis Pujol (1573-1626)*, Opera Omnia I, Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 1926,
- BAL Y GAY, Jesús: "Comentario del transcriptor", *Treinta Canciones de Lope de Vega, puestas en música por Guerrero, Orlando de Lasso, Palomares, Romero, Company... transcritas por Jesús Bal y Gay. Con unas páginas inéditas de Ramón Menéndez Pidal y Juan Ramón Jiménez (1635-1935)*, Residencia, Revista de la Residencia de estudiantes, número extraordinario en homenaje a Lope, Madrid, 1935, pp. 97-109.
- FALLA, Manuel de: Facsímil del *Soneto a Cordoba* en *Litoral* 5-7, octubre 1927, pp. 46-47.
- -----: Prólogo a PUJOL, Emilio: *Escuela ruzonada de la guitarra*, Libro Primero, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1935.
- GRANADOS, Enrique, *Domenico Scarlatti*, 26 sonatas inéditas, Madrid, c. 1905.
- INZENG y CASTELLANOS, José: *Cantos y bailes populares de España*, Madrid, A. Romero, 1888.
- MARTINEZ TORNER, Eduardo: *Colección de vibuelistas españoles del siglo XVI*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1923. (referencia en *Revue de Musicologie*, noviembre de 1924, pp. 193-194.

- NIN, Joaquín: *Classiques espagnols du piano, seize sonates anciennes d'auteurs espagnols. (Soler, Albéniz, cantallos, Blas Serrano, Mateo Ferrer). Publiées pour la première fois par Joaquin Nin*, Paris, Max Eschig, 1925.
- -----: *Classiques espagnols du chant. Quatorze airs anciens d'auteurs espagnols, deuxième recueil. Sept chansons picaresques, un auteur inconnu, Guillermo Ferrer, Pablo Esteve, Blas de Laserna. Librement harmonisées et publiées par Joaquin Nin*, Paris, Max Eschig, 1926.
- OLMEDA, Federico: *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*, Sevilla, María Auxiliadora, 1903.
- PEDRELL, *Cancionero Popular español*, Barcelona, E.Castells Valls, 1917-1922.
- PIRRO, André: *Les clavecinistes*, Paris, Henri Laurens, 1924.
- PUJOL, *Escuela Razónada de la guitarra*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1968-1973. (primera edición 1934)

V. Correspondencia

Archivo Manuel de Falla (AMF):

Carta de Falla a André Schaeffner, Granada, AMF, carpeta n. 7606, 6 de enero de 1924.

Carta de Falla a Gliniski, 14 de junio de 1928, AMF.

Carta de Falla a Salazar, 5 de febrero de 1928, AMF.

Carta de Fernando de los Ríos a Falla, de 19 de diciembre de 1924, AMF

Carta de Wanda Landowska a Lawrence Gilman, 24 de diciembre de 1924, AMF.

Correspondencia Falla-Ernesto Halffter, AMF, Granada.

Correspondencia Falla-J.B. Trend, AMF, Granada.

Correspondencia Salazar-Falla, AMF, Granada.

Editada:

Correspondencia Gerardo Diego- Manuel de Falla, Santander, Fundación Marcelino Botín-Sanz de Santuola y López, 1988.

Epistolario completo Ortega-Unamuno, Madrid, El Arquero, 1987

GARCIA LORCA, Federico: *Epistolario Completo*, Madrid, Cátedra, 1997 (ed. Christopher Maurer y Andrew A. Anderson) p. 96.

FALLA, Manuel de: Carta a Jean-Aubry, 1925, citada en la revista *Poesía*, nos. 36-37, p. 187.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, José Luis: *Historia crítica del pensamiento español*, tomo V: *La Crisis Contemporánea, de la gran guerra a la guerra civil española (1914-1939)*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- -----: "Manuel de Falla, hombre intergeneracional", VV.AA: *Ecos de la generación del 98 en la del 27*, ediciones Caballo Griego para la poesía, Sociedad Estatal Lisboa, Madrid, 1998.
- ACKER, Yolanda. SUAREZ-PAJARES, Javier: *Ernesto Halffter. Música en dos tiempos*, Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1997.
- ACKER, Yolanda: "Ernesto Halffter: a study of the years 1905-1946", *Revista de Musicología*, vol. 17, nos. 1-2, 1994, pp. 97-176.
- ACKER, Yolanda: "Ernesto Halffter (1905-1989). Música en dos Españas", *Ernesto Halffter [1905-1989]: músico en dos tiempos*, Yolanda Acker y Javier Suárez-Pajares (eds.), Madrid, Residencia de Estudiantes, Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla, 1997, pp. 25-90.
- ACOCELLA, Joan: "The critical reception of *Le tricorné*", VV.AA: *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Ed. de Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano. Granada, Archivo Manuel de Falla. Madrid, Centro de documentación de Música y Danza INAEM, 2000, pp. 105-113.
- ADESSI, Anna Rita: *Claude Debussy e Manuel de Falla: un caso de influenza stilistica*. Bologna, CLUEB, 2000.
- ADORNO, T.W.: *Filosofía de la nueva música*, Buenos Aires, Sur, 1966.
- -----: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980.
- -----: *Quasi una fantasia*, London, Verso, 1992.
- AGUILERA CERNI, Vicente: *Ortega y d'Ors en la cultura artística española*, Colección Los complementarios, Madrid, 1966.
- AGUILERA SASTRE, Juan. AZNAR SOLER, Manuel: *Cipriano Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Serie Teoría y práctica del Teatro, 16, Madrid, Publicaciones de la asociación de directores de escena de España, 1999.
- ALBERT, Lorraine. Dennis, NIGEL: "Literary and cultural periodicals in Spain: 1920-1936" University of Ottawa, *Revista Ottawa Hispánica*, 4, 1982.
- ALONSO, Celsa: "La música española y el espíritu del 98", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 5, 1998, pp. 79-108.
- ANDRES VIERGE, Marcos de: "Consideraciones sobre el estilo musical de Remacha", *En torno a Remacha y la generación del 27*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2000, pp. 29-42.
- -----: "Fernando Remacha Villar (1898-1984), seis claves sobre su vida y obra", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 5, 1998, pp. 23-40.
- -----: *Fernando Remacha: el compositor y su obra*. Madrid, ICCMU, 1998.
- ARANGUREN, José Luis: *La filosofía de Eugenio D'Ors*, Madrid, Austral-Espasa-Calpe, 1981, (1 ed. Madrid, Ediciones y publicaciones españolas, SA, 1945).
- ARNALDO, Javier: *¡1914!, La vanguardia y la Gran Guerra*, Catálogo de la Exposición, Museo Thyssen Bornemisza-Fundación Caja Madrid, octubre 2008-enero de 2009, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2008.
- AUSTIN, William W.: *Music in the XXth. Century: from Debussy through Stravinsky*, New York-London, W.W. Norton & co., 1966.

- AVIÑOA, Xosé: "Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, pp. 277-283.
- AZNAR SOLER, Manuel: *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Sant Cugat del Vallès, Barcelona, Cop d'Idees (Bellaterra, Barcelona), Taller d'Investigacions Valleinclanians, 1992.
- BABBIT, Milton: Ensayo sin título, *Perspectives of new music* 9, núm. 2; 10, núm 1, 1971.
- BAENA, Francisco: "Breve itinerario de los pintores españoles por los Ballets Russes", *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Nommick, Ivan; Álvarez Cañibano, Antonio (eds.), Granada, Archivo Manuel de Falla y Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, pp. 253-275.
- BALLESTEROS EGEA, Miriam: *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945)*, Trabajo de investigación para la obtención del DEA, (no editado), Madrid, UCM, 2005.
- BANCROFT, David: "Strawinsky and the NRF (1910-1920)", *Music & Letters* 53, 1972, pp. 274-283.
- BERGADA, Montserrat: "La relación de Falla con Italia. Crónica de un diálogo", *Manuel de Falla e Italia*, (ed. Yvan Nommick), Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 17-21.
- BERGER, Tahúr: "Neoclassicism reexamined", *Perspectives of new music*, 1971, n. 1, pp. 79-86.
- BERNAL, José Luis: *Introducción a DIEGO, Gerardo: Imagen (1918-1922)*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1989.
- BETHENCOURT PEREZ, Fátima: "La escena moderna como crisol de la vanguardia y su reflejo en el ballet *La Romería de los Cornudos*", Trabajo de investigación para la obtención del DEA, (no editado), Madrid, UCM, 2006.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos: "Poéticas del 98, poéticas del 27", *Ecos de la generación del 98 en la del 27*, Madrid, Ediciones Caballo Griego para la poesía, 1998, pp. 41-61.
- BONASTRE, Francesc: "El Asociacionismo musical sinfónico en Barcelona (1910-1936): la Orquesta Sinfónica de Barcelona, la Orquesta Pau Casals y la Banda Municipal", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nos. 8 y 9, 2001, pp. 255-276.
- BONET CORREA, Juan Manuel: "Las revistas madrileñas, del modernismo a la modernidad", *Arte moderno y revistas españolas, 1898-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996.
- -----: "Jean Cocteau, en el cóctel español de los veinte", *Cocteau y España*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación y Ciencia, 2001, pp. 15-20.
- BOSSEUR, Jean-Yves: *Musique et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*, Paris, Minerve, 1998.
- BOULEZ, Pierre: *Orientations*, (Ed. Jean Jacques Nattiez), London, Faber, 1986.
- BOZAL, Valeriano: "Clasicismo, necesario e imposible", *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*, Exposición Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 2002, pp. 11-32.
- BOZAL, Valeriano: "El horizonte de la renovación plástica española o hemisferio Paris", en: *La Sociedad de artistas ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp. 33-47.
- BRELET, Gisèle: *Musique et culture: contribution à la psychologie et à la philosophie musicales*, 1 ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- BRIHUEGA, Jaime: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España (1910-1931)*, Madrid, Cátedra, 1979.
- BRUNET, Nathalie: « Musique germanique et modernisme en France a l'aube du XXème siècle », *RIMF*, núm. 18, nov. 1985, pp. 47-57.
- BUCKLEY, R. y CRISPIN, John: *Los vanguardistas españoles: 1925-1935*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.

- BUDWIG, Andrew: "The evolution of Manuel de Falla's The three cornered hat, 1916-1920", *Journal of musicological research*, 5, 1984, pp. 191-195.
- -----: *Manuel de Falla's Atlantida: an historical and analytical study*, PhD., The University of Chicago, 1984.
- BURKHOLDER, J. Peter: "Musical time and continuity as a reflection of the historical situation of moderns composers", *Historical reflection and reference in twentieth century music: neoclassicism and beyond: a symposium*, *Journal of Musicology* 9, núm. 4, 1991, pp. 412-429.
- BUSONI, Ferruccio: "Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst", *Source Readings in Music History*, vol. 7, (ed. Robert P. Morgan), New York, W W Norton & Co., 1998, pp. 51-58.
- BUTLER, Christopher: "Innovation and the avantgarde", *The Cambridge History to XXth. Century Music*, (ed. Nicholas Cook. Anthony Pople), Cambridge University Press, 2004. pp 69-89.
- -----: "Strawinsky as modernist", *The Cambridge companion to Stravinsky*, (ed. Jonathan Cross), Cambridge, University Press, 2003, pp. 19-36.
- -----: *Early modernism. Literature, music and painting in Europe 1900-1916*, Oxford, University Press, 1994.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel: "La mediterraneidad en el arte español del siglo XX", *Hispania: Revista española de historia*, vol. 56, núm. 192, 1996, pp. 115-134.
- CABRERA, Maria Isabel. PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: "La continuidad intelectual con el pasado en el pensamiento artístico español en la primera posguerra", *Tiempos de Silencio: Actas del Cuarto encuentro de investigadores del franquismo*, Valencia, FEIS, 1999, pp. 589-593.
- CACHO-VIU, Vicente: *El nacionalismo catalán como factor de modernidad*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1998.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1988.
- CAMELL, César: "Un ideari per a la musica del nou-cents", *La música catalana entre 1875 i 1936*, *Recerca Musicologica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 87-106.
- CARMONA MATA, Eugenio: *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Colegio de arquitectos, arte y arquitectura, Universidad de Málaga, 1985.
- CARMONA MATA, Eugenio: "Bores, ultraísta, clásico, nuevo", *Francisco Bores, el ultraísmo y el ambiente literario madrileño. 1921-1925*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1999, pp. 11-89.
- -----: "El arte nuevo y el "retorno al orden", 1918-1926" *La Sociedad de artistas ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp. 47-59.
- -----: "Novecentismo y vanguardia en las artes plásticas españolas 1906-1926", *La generación del 14 entre el novecentismo y la vanguardia (1906-1926)*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 2002, pp. 13-63.
- CARREDANO, Consuelo: "Adolfo Salazar en España, primeras incursiones en la crítica musical: la *Revista Musical Hispanoamericana* (1914-1918)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXVI, núm. 84, 2004, Universidad Autónoma de Mexico, pp. 119-144.
- -----: *Adolfo Salazar: pensamiento estético y acción cultural (1914-1937)*, Tesis Doctoral, Madrid, UCM, 2006.
- CARRERAS, Juan José: "Hijos de Pedrell: la historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas. 1780-1980", *Il Saggiatore musicale*, VIII, n. 1, 2001, pp. 121-151.
- CASARES RODICIO, Emilio: "Adolfo Salazar o el espíritu regeneracionista de la música española", *Cuadernos de Música*, núm. 2, 1992, pp. 87-109.
- -----: "Adolfo Salazar y el grupo de la generación de la República", *Cuadernos de Música*, núm. 1, 2001, pp. 121-169.

- CASARES RODICIO, Emilio: "La música española hasta 1939 o la restauración musical", *España en la música de Occidente: Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"*, (coord. por Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, José López-Caló), Madrid, INAEM, vol. 2, 1987, pp. 276-281.
- -----: "La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español", *Sociedades musicales en España siglos XIX y XX, Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, Madrid, 2001, pp. 313-323.
- -----: "Manuel de Falla y los músicos de la Generación del 27", *Atti del convegno internazionale di studi Manuel De Falla tra la Spagna e l'Europa.*, (Venezia, 15-17 maggio 1987), Firenze, Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, Olschki Ed. Coll, 1989, pp. 49-63
- -----: "Salazar Palacios, Adolfo" *Diccionario español e hispanoamericano de la Música*, Madrid, SGAE, 1999-2003, pp. 577-584.
- -----: *La Generación de la República o la Edad de Plata de la música española*, Madrid, Fundación Juan March, 1983.
- CHASE, Gilbert. BUDWIG, Andrew: *Manuel de Falla: a bibliography and research guide*. New York, Garland, 1986.
- CHASE, Gilbert: "Manuel de Falla y la Gloria de don Ramiro", *Artes Hispánicas*, 2, 1967, pp. 22-24.
- -----: *La música de España*, Buenos Aires, Hachette, 1943 (Traducción de Pahissa de *The music of Spain*, Dent, London, 1943).
- -----: *The Music of Spain*, New York, Dover, 1959, p. 214.
- CHRISTOFORIDIS, Michael: "Hacia un nuevo mundo sonoro en El Retablo de Maese Pedro", *Manuel de Falla: Latinité et Universalité. Actes du colloque international tenu en Sorbonne 18-21 novembre*, 1996, París, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1999.
- -----: "A composer's annotations to his personal library: an introduction to the Manuel de Falla collection", *Context, A journal of music research*, núm. 17, 1999.
- -----: "Domenico Scarlatti y Manuel de Falla's construction of hispanic neoclassicism", *The past in the present*, Budapest & Visegrád, Liszt Ferenc Academy of Music, vol. 1, August 2000, pp. 531-544.
- -----: "El peso de la vanguardia en el proceso creativo del *Concerto* de Manuel de Falla", *Revista de Musicología*, 20, 1997, pp. 677-690.
- -----: "Hacia los nuevos conceptos de ópera en los proyectos de Manuel de Falla (1911-1923)", *La ópera en España y en Hispanoamérica*, (Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente eds.), Madrid, ICCMU, Colección Música Hispana, 2001 pp. 363-371.
- -----: "Igor Strawinsky, spanish catholicism and generalísimo Franco", *Context, Journal of Music Research*, núm. 22, 2001, pp. 61-69.
- -----: "La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla", *La guitarra en la historia*, IX Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, Córdoba, Centro de documentación musical de Andalucía, 1998, pp. 31-57.
- -----: "Madrid de Igor Strawinsky, Pablo Picasso y la vanguardia", *Campos interdisciplinarios de la musicología*, Madrid, 2001, pp. 1303-1309.
- -----: "Manuel de Falla's Siete canciones populares españolas: the composer's personal library, folksong models and the creative process", *Anuario Musical*, 55, 2000, pp. 213-235.
- -----: "Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla en el Cante Jondo (Canto primitivo andaluz)", Granada, Archivo Manuel de Falla, 1997.

- CHRISTOFORIDIS, Michael: *Aspects of the creative process in Manuel de Falla's El retablo Maese Pedro and Concerto*. PhD., University of Melbourne, 1997.
- *Cocteau y España*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001. Ministerio de Educación y Ciencia.
- CORTÉS I MIR, Francesc: "El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936", *Congrés internacional La música catalana entre 1875 i 1936, Recerca musicologica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 27-45.
- -----: "The Silver Age Music in Barcelona", *Von Grenzen un Ländern, Zentren und Rändern. Der Erste Weltkrieg und die Verschiebungen in der musikalischen Geographie Europas* (hrsg. von Christa Brüstle, Guido Heldt und Eckhard Weber), Berlin, Argus, 2006, pp. 283-302.
- CRESPO, Ángel: "César Antonio Molina, La revista *Alfar* y la prensa literaria de su época", *Revista Rassegna Iberistia*. Seminario di lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Università degli Studi, núm. 22, 1985, pp. 68-71.
- CRISPIN, John, BUCKLEY, Ramon: *Las vanguardias artísticas en España. 1925-1935*, Madrid, Alianza, 1973.
- CRISPIN, John: *La estética de las generaciones de 1925*, Vandervilt University, Pre-Textos, 2002.
- DAHLHAUS, Carl: "Nationalism and music", *Between Romanticism and Modernism*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1980, pp. 79-101.
- -----: *La idea de la música absoluta*, Barcelona, Idea Books, (original Bärenreiter), 1999.
- -----: *Prólogo a: STUCKENSCHIMDT, H.H: Neue Musik*, Berlin, Suhrkamp, 1981.
- DANUSER, Hermann: "Rewriting the past: classicisms of the inter-war period", *The Cambridge History to XXth. Century Music*, (ed. Nicholas Cook and Anthony Pople), Cambridge, University Press, 2004, pp. 280-81.
- -----: "Nationaler und universaler Klassizismus Zum Verhältnis zweier musikhistorischer paradigm", en: DANUSER, HERMANN (ed.) *Die Klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel, Amadeus, Basel, 1997, pp. 245-276.
- -----: "Primordial and present, the appropriation of myth in music", VV.AA, *Canto d'amore: Classicism in modern art and music 1914-1935*, Basilea, Gallery de la Sociedad Paul Sacher, 1996, pp. 298-314.
- -----: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, (hrsg. von Carl Dahlhaus), 7, Laaber, 1984.
- DEHENNIN, E: *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, París, Didier, 1962.
- DEMARQUEZ, Suzanne: *Manuel de Falla*, Buenos Aires, 1957.
- DEMUTH, Norman: *Vincent d'Indy, champion of classicism*, London, Salisbury Square, 1951.
- DENNIS, Nigel: *El Epistolario (1924-1935) José Bergamín-Manuel de Falla*, Valencia, Pre-Textos, 1995.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Estructura y sentido del novecentismo español*, Madrid, Alianza Universidad, 1975.
- DOUGHERTY, Dru: VILCHES DE FRUTOS, Francisca: *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, CSIC, Fundación Federico García Lorca, 1992, p. 64.
- DUCHESNEAU, Michel: "La musique française pendant la guerre, 1914-1918. autour de la tentative de fusion de la Societé Nationale de Musique et de la Societé Musicale indépendante", *Revue de Musicologie*, LXXXI, núm. 1, 1996, pp. 123-153.
- -----: *L'avant garde musicale et ses sociétés à Paris. De 1871 à 1939*. Paris, Mardaga, 1997.

- ENCISO RECIO, Luis Miguel: "El 98 y el 27", *Ecos de la generación del 98 en la del 27*, Ediciones caballo griego para la poesía, Madrid, Sociedad Estatal Lisboa, 1998.
- ERLICH, Victor: *Russischer formalismus*, Frankfurt am Main, Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1973.
- FAURE, Michel: « Le néo-classicisme musical dans la France entre les deux armistices de Rethondes », *20eme siècle images de la musique française*, Paris, Textes et entretiens, Sacem & papiers, 1990, pp. 32-39.
- FAUSER, Annegret: "Gendering the nations: the ideologies of French discourse on Music (1870-1914)", *Musical constructions of nationalism. Essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*, (ed. Harry White and Michael Murphy), Cork, University Press, 2001, pp. 72-103.
- FERNÁNDEZ- CID, Antonio: *La música española en el siglo XX*, Madrid, Fundación Juan March, 1973.
- FERNANDEZ GARCIA, Rosa María: *Bal y Gay o seu pensamento antes de 1933*, A Coruña, Edicions do castro, Serie Documentos, 2005.
- FERNANDEZ OCHOA, Ramón: "Le musicien Manuel de Falla et le poète Gerardo Diego: correspondances esthétiques", en: *Manuel de Falla, Latinité et Universalité, Actes du Colloque International tenu en Sorbonne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 123-143.
- FUBINI, Enrico: "Boris de Schloezer y el lenguaje musical", *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Colección Arte y Música, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 354-358.
- -----: "L'estetica di Strawinsky", en: *Strawinsky oggi*, Milano, 1986.
- FULCHER, Jane F.: *French cultural politics & music, from the Dreyfuss Affair to the First World War*, New York, Oxford University Press, 1999.
- -----: "The composer as intellectual: ideological inscriptions in French Interwar Neoclassicism", *Journal of Musicology*, Vol. XVII, n. 2, 1999, pp. 197-231.
- -----: "The concert as political propaganda in France and the control of the performative context", *The Musical Quarterly*, LXXXII, 1, 1998, pp. 41-67.
- GALÁN CABALLERO, Carolina: *José Moreno Villa escribe artículos, 1906-1937*, Hamburgo, Centro Cultural Generación del 27, 1999.
- GARCIA LABORDA, José M^a: "Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su circunstancia histórica", *Revista de estudios orteguianos*, núm. 10-11, 2005, pp. 245-271.
- -----: "El concepto de lo nuevo en la historiografía musical del siglo XX", *Revista de Musicología*, XX, 1997, I, p. 720.
- -----: *Forma y estructura en la música del siglo XX, una aproximación analítica*, Madrid, Alpuerto, 1996.
- GARCÍA MATOS, Manuel: "Folclore en Falla", *Música*, núm. 46, 1953.
- GARCÍA-MÁRQUEZ, Vicente: "Gestación y creación de *El Sombrero de tres picos*", *The Ballets Russes and its World*, (ed. Lynn Garafola. Nancy Van Norman Baer), Yale University Press, 1999, pp. 153-165.
- GEYSSSEDRE, B.T.: Prólogo a WÖLFFLIN, Heinrich: *Renacimiento y Barroco*, Edición Alberto Corazón, 1977, pp. 11-34.
- GILLMOR, Alan M: "Erik Satie and the concept of the avant-garde", *The Musical Quarterly*, 69, 1 (1983), pp. 104-119.
- GOLDBECK, Frederick: *France, Italy, Spain, Twentieth Century composers*, vol. 4, London, Weidenfeld and Nicolson, 1974.
- GOLÉA, Antoine: *Esthétique de la musique contemporaine*, Paris, Puf, 1954.

BIBLIOGRAFÍA

- GOUBAULT, Christian: *La critique musicale dans la presse française. De 1870 a 1914*, Genève-Paris, Editions Slatkine, 1984.
- GRAY, Christopher: *Cubist aesthetic theories*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1953.
- GREEN, Christopher: *Cubism and its enemies, Modern Movements and reaction in french art, 1916-1928*, New Haven, Yale UP, 1987.
- GREENLAGH, Michael: *La tradición clásica en el arte*, Madrid, Blume, 1987, (1ª ed.1978).
- HALFFTER, Cristóbal: "Ausencia y presencia de Rodolfo Halffter en la música española." Número dedicado a Rodolfo Halffter en *Heterofonía, Revista Musical trimestral*. Mexico, 1982, vol. XV, núm. 2.
- -----: "Neoclassicismus in Spanien und seine bedeutung für meine schaffen". VV.AA: *Die klassizistische moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Hrsg. Hermann Danuser, Basel, Paul Sacher Stiftung, 1996.
- HALFFTER, Rodolfo: "Manuel de Falla y los compositores del grupo de Madrid de la Generación del 27", *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 87-89.
- -----: "Julían Bautista", *La música en la generación del 27, La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 89-93.
- HAUSER, Arnold: *Teorías del arte, Tendencias y métodos de la crítica moderna* (Traductor: Felipe González Vicen. Revisor: Alberto Martín Baró), 4ª ed, Madrid, Guadarrama, 1975.
- HEINE, Christiane: "Las relaciones entre poetas y músicos de la generación del 27: Rafael Alberti", *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, núm. 26, 1995, pp. 265-296.
- -----: "Salvador Bacarisse (1898-1963) en el centenario de su nacimiento", *Nasarre*, XIV-1, 1998, pp. 119-171.
- -----: *Salvador Bacarisse (1898-1963): die Kriterien seines Stils während der Schaffenszeit in Spanien (bis 1939)*, Europäische Hochschulschriften, Musikwissenschaft, Frankfurt am Main, Lang, 1993.
- HELMAN, Zofia: *Esthétique et poétique du néo-classicisme en musique*, Polish Art Studies, V, Ossolineum, 1984.
- HERNÁNDEZ I SAGRERA, Joan Miquel: "Els concerts històrics de Carles G. Vidiella", *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 223-233
- HERNANDEZ SAAVEDRA, Miguel: "La ironía del arte", *Revista de estudios orteguianos*, núm. 2, 2001, p. 384.
- HESS, Carol A.: "Manuel de Falla and the Barcelona Press: Universalismo, Modernismo, and the Path to Neoclassicism", *Multicultural Iberia: Language, Literature, and Music*, (ed. Dru Dougherty and Milton M. Azevedo), University of California Press, 1999, Volume 103, pp. 212-229.
- -----: "Un alarde de modernismo y dislocación. Los Ballets Russes en España, 1916-1921", *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Ed. de Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano. Granada, Archivo Manuel de Falla, Madrid, Centro de documentación de Música y Danza INAEM, 2000, pp. 215-227.
- -----: *Sacred passions: the life and music of Manuel de Falla*, Nueva York, Oxford University Press, 2005.
- -----: *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago, The University of Chicago Press, 2001.
- -----: *Manuel de Falla's the three Cornered Hat and the advent of Modernism in Spain*. Ph. Dissertation, University of California, Davis, 1994.
- HULME, T.E: "Romanticism and Classicism", *Selected Writings*. (ed. Patrick McGuinness), New York, Routledge, 2003, pp. 68-83.

- HYDE, Martha M.: "Strawinsky's Neoclassicism": *The Cambridge Companion to Strawinsky*, Cambridge University Press, 2003, pp. 98-136.
- HYDE, Martha M.: "Neoclassic and anachronistic impulses in XX Century Music", *Music theory spectrum*, vol. 18, núm. 2, 1996, pp. 200-235.
- IGLESIAS, Antonio: *Escritos de Joaquín Rodrigo*, Recopilación y comentarios de Antonio Iglesias. Madrid, Alpuerto, 1999.
- -----: *Escritos de Julio Gómez*, Madrid, Alpuerto, 1986.
- -----: *Rodolfo Halffter (Tema, nueve décadas y final)*, Madrid, Alpuerto, 1978.
- *Igor Stravinsky y Robert Craft. Dialogues and a diary*, Garden City, New York, Doubleday, 1963.
- INMAN FOX, E.: "Spain as castile: nationalism and national identity": *The Cambridge companion to Modern Spanish Culture*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1999, pp. 21-37.
- -----: *La invención de España, nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid, Cátedra, 1998.
- -----: *La crisis intelectual del 98*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1976.
- JAMBOU, Louis: "Latinité et universalité": *Manuel de Falla, Latinité et Universalité*, (*Actes du Colloque International tenu en Sorbonne*, 18-21 novembre, 1996), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.
- -----: "Stravinsky y Falla: influencias y paralelismos: parámetros para un estudio", *Relaciones musicales entre España y Rusia*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, 1999, pp. 101-116.
- JARDÍ, Enric: *El noucentisme*, Barcelona, Proa, 1980.
- -----: *Eugeni d'ors vida i obra*, Barcelona, Aymá, 1967.
- JAROSLAW FLYS, Miguel: "Regreso al futuro: el humanismo de Dámaso Alonso": VV.AA: *Ecos de la generación del 98 en la del 27*, Madrid, Caballo Griego para la poesía, Sociedad Estatal Lisboa, 1998, pp. 63-76.
- *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, Javier Suárez-Pajares (ed.), Colección "Música y Pensamiento", Universidad de Valladolid, Seminario Interdisciplinar de Estética y Teoría Musical, Valladolid, Galres, 2005.
- KATZ, Israel J.: "J.B. Trend's little known bibliographica contribution to the study of Spain traditional Folk Music", *Anuario Musial*, 46, Barcelona, CSIC, 1991.
- KUNDERA, Milan: *Testaments betrayed*, New York, Harper Collins, 1995.
- *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca.1915-1939*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986.
- *La Sociedad de artistas ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.
- LAHUERTA, Juan José: "decir Anti es decir Pro", *Arte moderno y revistas españolas, 1898-1936*, (eds. Eugenio Carmona y Juan José Lahuerta), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1977, pp. 23-40.
- LE BORDAYS, Christiane: *La Musique espagnole*, Paris, Presses universitaires de France, 1977.
- *Le Retour au classique. Interrogation-perspective*, *La Revue Musiale*, nos. 308-309, 1978.
- LESSEM, Alan: "Schoenberg, Strawinsky and neoclassicism: the issues re-examined", *The Musical Quarterly*, vol 68. núm. 4, octubre de 1982, pp. 527-543.
- LESSING, Gotthold Ephraim: *Laocoonte*, introducción y traducción de Eustaquio Barjau, Madrid, Tecnos, 1990.
- LESURE, François: *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps*, dossier de presse, Genova, 1980.
- LIVERMORE, Ann: *Historia de la música española*, Barcelona, 1974, (*A short history of spanish music*, London, Gerald Duckworth, 1972).
- LLANO, Samuel: *El hispanismo y la cultura musical de París, 1898-1931*, Tesis Doctoral, (No editado), Madrid, UCM, 2006.

BIBLIOGRAFÍA

- LLORENS, Tomás: *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*. Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2002, pp. 101-118.
- LOPEZ COBO, Azucena: "Fernando Vela, medio siglo tras los pasos de Ortega y Gasset", *Revista de estudios orteguianos*, nos. 10-11, 2005, pp. 275-281.
- LUBAR, Robert S: "Cubism, classicism and ideology: the 1912 exposició d'art cubist in Barcelona and french cubism criticism", *On classic ground, Picasso, Léger, de Chirico and the new classicism, 1910-1930*, Londres, Tate Gallery, 1990, pp. 309-323.
- MAGNIEN, Brigitte: "La obra de Cesar Maria Arconada; de la deshumanización al compromiso", *Sociedad, política y cultura en la España de los siglos XIX y XX*, Madrid, Edicusa, 1973, pp. 333-347.
- MAINER, José Carlos: "Contra el marasmo. Las revistas culturales en España (1900-1936)", *Arte moderno y revistas españolas, 1898-1936*, (eds. Eugenio Carmona y Juan José Lahuerta), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1977, pp. 103-116.
- -----: *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1987.
- -----: *La doma de la Quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2004.
- MALIPIERO, Gian Francesco: *Manuel de Falla, evocación y correspondencia*, Universidad de Granada, 1983.
- MARNAT, Marcel: *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, 1986.
- MARCO, Tomás: "La tendencia neoclasicista en la música de esta etapa", *Cuadernos de Música*, núm. 1, 1982, pp. 51-58.
- MARCO, Tomás: *La música de la España contemporánea*, Temas Españoles, núm. 508, Madrid, Publicaciones españolas, 1970.
- -----: *Música española de vanguardia*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1970.
- -----: *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, Fundación Autor, 2002.
- -----: *Historia de la Música occidental del siglo XX*, Madrid, Alpuerto, 2003.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano: "Ejemplos de renovación: teatro francés e italiano en la escena madrileña (1918-1936)", DOUGHERTY, Dru, VILCHES DE FRUTOS, Francisca: *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, CSIC, Fundación Federico García Lorca, 1992, pp. 127-135.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria: "Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925)", *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. (ed. de Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano), Granada, Archivo Manuel de Falla. Madrid, Centro de documentación de Música y Danza INAEM, 2000, pp. 149-213.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: "El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas", *De musica hispana et aliis, miscelánea en honor al prof. Dr. D. José López -Calo*, (ed. Emilio Casares y Carlos Villanueva), vol. 2, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1990, pp. 351-397.
- -----: "Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX", *Revista de Musicología* vol. 16, núm. 1, 1994, pp. 640-657.
- -----: *Julio Gómez. Una época de la música española*, Colección Música Hispana, textos, biografías, Madrid, ICCMU, 2003.
- MARTORELL, Oriol: "Strawinsky en Barcelona, rectificaciones y precisiones", *España en la música de Occidente*, Madrid, INAEM, vol. 2, 1987, pp. 457-477.
- MAURER, Christopher: *Federico García Lorca y su arquitectura del ante jondo*, Granada, Comares, 2000.

- MC CULLY, Marilyn: "Picasso and le Tricorne", *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. (ed. de Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano), Granada, Archivo Manuel de Falla. Madrid, Centro de documentación de Música y Danza INAEM, 2000, pp. 97-104.
- MESSING, Scott: *Neoclassicism in music, from the genesis of the concept through the Schoenberg – Stravinsky polemic*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1988.
- -----: "Polemic as history, the case of Neoclassicism", *Journal of Musicology*, vol. IX, núm. 4, 1991, pp. 481-497.
- MEYER, Leonard B. "A Pride of Prejudices, or delight in diversity", *Music Theory Spectrum* 13, núm. 2, 1991, pp. 248-249.
- MILHAUD, Darius: « La musique française » en: *Le Retour au classique. Interrogation-perspective*, *La Revue Musicale*, nos. 308-309, 1978, pp. 118-125.
- MOLINA FAJARDO, Manuel de Falla y el Cante Jondo, Granada, Universidad de Granada, 1962.
- MORGAN, Robert P: *Modern Times*, London, MC Millan Press, 1993, p. 3.
- NAGORE FERRER, María: *Tesis y memorias francesas relativas a la música española*, Madrid, s.n., 1993. Separata de: *Revista de Musicología*, núm. 3, vol. 14, octubre-diciembre 1991.
- NAREJOS BERNABEU, Antonio: *La estética musical de Manuel de Falla*, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, dpto. de Filosofía, 2005.
- NAVARRO SALAZAR, M^a Teresa: "D'Annunzio y España, del juicio personal", en: *Cultura spagnola e italiana a Confronto anni 1918-1940*, titus Heydenreich y Mechtild Albert ed., Tübingen, Stauffenburg, 1992, pp. 50-66.
- NERI de CASO, José Leopoldo: "Federico García Lorca-Regino Sainz de la Maza. Una amistad musical", *Musicalia*, Revista del Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco, Córdoba, 2006, núm. 4, enero de 2006, pp. 95-111.
- -----: *Regino Sainz de la Maza y el Grupo de los Ocho de la generación musical del 27*, Trabajo de Investigación para la obtención del DEA, Universidad de Valladolid, (No editado),
- NICOLODI, Fiamma: "Falla e l'Italia", *Atti del convegno internazionale di studi Manuel De Falla tra la Spagna e l'Europa*, Firenze, Olschki Ed. Coll. Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 1989.
- NOMMICK, Yvan (ed.). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2001.
- NOMMICK, Yvan: "La herencia de la música y el pensamiento de Manuel de Falla en la posguerra (1940-1960)", *Actas del Congreso dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada, Universidad de Granada, 2001, vol. 2, pp. 9-31.
- -----: "La vuelta a Bach en Falla y sus contemporáneos", *Bach, homenaje de Chillida. Bach en el pensamiento, las artes y la música*, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla. Granada, 2000, pp. 13-34.
- -----: "Le matériau et la forma chez Manuel de Falla et Maurice Ravel: éléments d'analyse comparative." *La Musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*, Paris, Série Études, Presses de l'université Paris Sorbonne, 2003.
- -----: "Manuel de Falla y la pedagogía de la composición: el influjo de su enseñanza sobre el Grupo de los Ocho de Madrid", *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002.
- -----: "El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla", *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 289-300
- NOTARIO RUIZ, Antonio: "Estética y música a partir de la Rebelión de las Masas", *Revista de estudios orteguianos*, núm. 2, 2001.

- OJA, Carol J: "The USA: 1918-45", *Making music modern: New York un the twenties*, New York, Oxford University Press, 2000, pp. 206-230.
- *On Classic Ground: Picasso, Leger, De Chirico and the New Classicism 1910-1930*, London, Tate Gallery, 1990.
- ORRINGER, Nelson R.: "Ortega, filósofo de la Edad de Plata", *Revista de estudios orteguianos*, núm. 1, 2000, pp. 95-110.
- PADISSON, Max: "Strawinsky as devil: Adorno's three critiques": *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge, University Press, 2003, pp. 192-202.
- PALACIOS NIETO, María: *El Grupo de los Ocho y la música en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1931)*, Tesis Doctoral, Madrid, UCM, 2006.
- *Paul Hindemith, Komponist in seiner Zeit*, Zürich, Atlantis-Verlag, 1959.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón: *Tinieblas en las cumbres*, Madrid, Castalia, 1971.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, M.: *Falla y Turina a través de su epistolario*, Madrid, Alpuerto, 1982.
- -----: *Falla y Turina, a través de su epistolario*. Publicaciones del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, Alpuerto, 1982.
- PÉREZ MASEDA, Eduardo: "Aquel largo camino que condujo hacia mí: Los retornos en la música actual", *El Pasado en la música de nuestro tiempo: II Semana de Música Española*, Madrid, Sala Juan de Villanueva, Museo del Prado, 1988, pp. 122-135.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: "Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo", *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, Javier Suárez-Pajares (ed.), Colección "Música y Pensamiento", Universidad de Valladolid, Seminario Interdisciplinar de Estética y Teoría Musical, Valladolid, Galres, 2005, pp. 57-78.
- PERSIA, Jorge de: "La guitarra y la renovación musical", *La guitarra, visiones en la vanguardia*, Granada, Huerta de San Vicente, 1996, pp. 25-41.
- -----: "Falla, Ortega y la renovación musical", *Revista de Occidente*, núm. 156, mayo de 1994, pp. 102-115.
- -----: *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Granada, Diputación de Granada, 2003.
- -----: *I Concurso de Cante Jondo*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1992.
- -----: *Julián Bautista (1901-1961). Archivo personal. Inventario*, Colecciones singulares de la Biblioteca Nacional, núm. 5, Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, 2004.
- -----: *I Concurso de Cante Jondo, 1922-1992. Edición conmemorativa, una reflexión crítica*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1992.
- -----: *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 2003.
- PINJOAN, Josep: "La obra nueva", *Revista de Occidente*, núm. 8-9, 1963, p. 374.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth: *El concepto de Neoclasicismo musical en España (1915-1936)*, UCM. 2004. Dpto. Historia del Arte III. (No editado)
- -----: "Clasicismo, Nuevo Clasicismo y Neoclasicismo. Aproximación al concepto estético de Neoclasicismo musical en España", *Revista de Musicología*, vol. 28, núm. 2, 2005 (Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004), pp. 977-998
- -----: "Aspectos estéticos del Neoclasicismo musical en la obra de Ernesto Halffter", *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 11, 2006, pp. 51-82.
- PLAZA CHILLON, José Luis: *Clasicismo y vanguardia en la Barraca de Federico García Lorca, 1932-1937*, Granada, Comares, 2001.
- -----: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Caja general de ahorros de Granada, 1998, pp. 31-32.

- POZZI, Rafael: "L'ideologie neoclassique", *Musiques. Une encyclopedie pour le XXI Siecle*, vol. 1, París, Musiques du XX siècle, Cité de la musique, (Ed. Jean-Jacques Nattiez), 2003, pp. 348-371.
- PRIETO GUIJARRO, Laura: "Juan José Mantecón, apuntes de un crítico y compositor de la Generación del 27", *Revista de Arte, Geografía e Historia*, núm. 4, 2001, Consejería de Educación Comunidad de Madrid, Universidad Complutense, pp. 427-449.
- -----: *Obra crítica de Juan José Mantecón. (Juan del Brezo): La Voz, 1920-1934*. Madrid, Arambol, 2001.
- QUEIPO DE LLANO, Genoveva: *Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera*, Madrid, Alianza, 1988.
- RADOS, Ferenc: "Algunas observaciones respecto a los términos "clásico" y "clasicismo"", *Quodlibet*, núm. 23, junio de 2002, Madrid, Universidad de Alcalá, pp. 45-56, p. 51.
- RATTALINO, Piero: "Dal pianoforte al clavicémbalo: note sul pianismo di Falla": *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*, Firenze, Leo. S. Olschki, 1989, pp.173-177.
- RECUERO, Pascual: *Correspondencia Falla-Segismundo Romero, Transcripción y estudio*, Granada, excmo. Ayuntamiento de Granada, patronato Casa Museo Manuel de Falla, 1976.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F: *Cantos populares españoles. Cancionero de Olmeda*, Sevilla, Fundación Machado, 2005.
- ROSENTIEL, Leonie; *Nadia Boulanger, a life in music*, New York, Norton, 1982.
- ROZAS, Juan Manuel: *El 27 como generación*, Santander, Isla de los Ratones, 1978.
- SABATIER François: *Miroirs de la musique*, (Tomo II). *La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts. xix e et xx e siècles*, Paris, Fayard, 1995.
- SALZMAN, Eric: *Twentieth – Century Music. An introduction*, New Jersey, Englewood Cliffs, 1974.
- -----: *XX Century music*, Buenos Aires, Victor Lerú, 1979.
- -----: *XX Century Music. An introduction*, Prentice Hall, 1967.
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: *La música en el ideario y la acción del krausismo e institucionismo españoles*, Tesis Doctoral, UCM, 2006. (en prensa como: *Música para un Ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.)
- -----: "Aproximaciones a la actividad y el pensamiento musical del krausismo e institucionismo españoles", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 13, 2007, pp. 65-112.
- SÁNCHEZ OCHOA, Ramón: "La musique de debussy dans le discours poetique de Gerardo Diego: Trois démarches créatrices": *La Musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*, Paris, Série Études, Presses de l'université Paris Sorbonne, 2003, pp. 227-340.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor: "Juan José Mantecón. Crítico y compositor de la Generación del 27", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 4, 1997, pp. 49-66.
- SANZ, Laura: *Músicos, intelectuales y artistas ante la cuestión de España (1874-1914). Revisión crítica e historiografía*, Trabajo de investigación para la obtención del DEA, Universidad Carlos III de Madrid, (No editado).
- SCHERLIESS, Volker: "Torniamo all'antico e sarà un progresso. Nostalgie créatrice en musique", *Canto d'amore: Classicism in modern art and music 1914-1935*, Basilea, Gallery de la Sociedad Paul Sacher, 1996, pp. 39-32.
- SESMA LANDRÍN, Nicolás: "Musicalia. Origen de *La deshumanización del arte*", *Revista de Estudios Orteguianos*, núm. 2, 2001, pp. 83-90.
- SILVER, Kenneth E.: *Esprit de corps. Vers le retour a l'ordre, the art f the Parisian avantgarde and the first world war, 1914-1925*, Princeton, 1989.

- SILVER, Kenneth E.: "Der politische Bezug in Picasso Neoclassizismus", en: *Picassos Klassizismus (1914-1934)*, Kunsthalle Bielefeld, Ulrich Weisner, 1988.
- SLONIMSKY, Nicolas: *Music since 1900*, New York, Coleman-Ross Co., 1949.
- SOBEJANO, Gonzalo: *Nietzsche en España (1890-1970)*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 2004.
- SOPEÑA, Federico: *Piasso y la música*, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaria General Técnica, 1982.
- STRAUS, Joseph: *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990.
- -----: "The anxiety of influence in Twentieth century Music", *Historical reflection and reference in twentieth century music: neoclassicism and beyond: a symposium, Journal of Musicology* 9, núm. 4, 1991, pp. 430-447.
- *Stravinsky and Robert Craft, Dialogues and a Diary*, Garden City, Doubleday, 1963.
- *Stravinsky, An Autobiography*, New York, W W Norton & Co., 1962.
- STRAWINSKY, Igor y CRAFT, Robert: *Themes and Conclusions*.
- -----: *Expositions and Developments*, New York, Doubleday, 1962.
- -----: *Memories et commentaries*, Londres, 1960.
- SUAREZ PAJARES, Javier: (ed.) *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002.
- SUAREZ-PAJARES, Javier: "Aquellos plateados años. La guitarra en el entorno del 27", *La guitarra en la historia, IX Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*, Colección Bordón, Centro de documentación musical de Andalucía, Córdoba, De la Posada, 1998, pp. 37-47.
- -----: "Joaquín Rodrigo en la vida musical y la cultura española de los años cuarenta. Ficciones, realidades, verdades y mentiras de un tiempo extraño", *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, Javier Suárez-Pajares (ed.), Colección "Música y Pensamiento", Universidad de Valladolid, Seminario Interdisciplinar de Estética y Teoría Musical, Valladolid, Galres, 2005, pp. 5-57.
- SUELTO DE SÁENZ, Pilar G: *Eugenio d'Ors, su mundo de valores estéticos*, Madrid, Plenitud, 1969.
- TARUSKIN, Richard: "Back to whom. Neoclassicism as ideology", *19 Century Music*, 1992-1993, vol. XVI, núm.3, pp. 286-302.
- -----: "From subject to style: Stravinsky and the painter": *Confronting Stravinsky*, ed. Jann Pasler, University of California Press, 1986, pp. 36-37.
- -----: "Russian folk melodies in *The Rite of Spring*", *Journal of the American Musicological Society*, 33, núm. 3, 1980.
- -----: "Stravinsky and us", *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge University Press, 2003, pp. 260-284.
- -----: *Stravinsky and the russian traditions, a biography of the works trough Mavra*, New York, Oxford University Press, 1996, vol. 2.
- -----: "Nationalism", *The New Grove dictionary of music and musicians*, Stanley Sadie, (2ª ed.), 2001, vol. 17, pp. 889-707.
- TEYSSÉDRE, B. Prólogo a WÖLFFLIN, *Renacimiento y Barroco* (Verlag Basel, 1888), Madrid, Alberto Corazón, 1977, pp. 11-34.
- *The Ballets Russes and its World*. Edited by Lynn Garafola & Nancy Van Norman Baer, 1999.
- THRALL SOBY, James: *Giorgio de Chirico*, New York, Arno press, 1966.
- TORRES CLEMENTE, Elena: "La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla", *Manuel de Falla e Italia*, (ed. Yvan Nommick), publicaciones del Archivo Manuel de Falla, colección "Estudios", Serie Música, núm. 3, Granada, 2000, pp. 65-122.

- TUÑÓN DE LARA, Manuel: *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, 3ª ed., Madrid, Tecnos, 1984.
- TUSELL, Javier: "La circunstancia histórica de la vanguardia plástica española": *Catálogo de la exposición De Picasso a Dalí: As raíces da vanguarda española*, Lisboa, Ministerio de Cultura, Instituto de Museos, Museo de Chiado, 1998.
- URRUTIA, Jorge: *El Novecentismo y la renovación vanguardista*, Cuadernos de estudio, Serie Literatura, núm. 23, Madrid, editorial Cincel, s.f.
- VALLCORBA PLANA, J.: *Noucentisme, mediterraneisme, classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*. Barcelona, Quaderns Crema, 1994.
- VALÉRY, Paul: "L'invention esthétique", *Variété. Cahiers del centre internacional de synthèse*, (1938): *Oeuvres I*, Paris, 1957.
- VAN DEN TOORN, Pieter C.: "Neoclassicism revised", *Music, politics, and the academy*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 143-178.
- -----: *Strawinsky and the Rite of Spring, the beginnings of a musical language*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- VIERGE, Marcos Andrés: *Fernando Remacha, el compositor y su obra*, Madrid, ICCMU, 1998.
- VILLANUEVA, Carlos: "La música española en Alejo Carpentier": *Alejo Carpentier y España*, (Actas del Seminario Internacional, Santiago de Compostela. 2-5 marzo de 2004), Universidade de Santiago de Compostela, 2005, pp. 323-373.
- VINAY, Gianfranco: "La lezione di Scarlatti e Strawinsky nel Concerto per clavicémbalo di Falla": *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*, Firenze, Leo. S. Olschki, 1989, p. 181.
- -----: "Falla et Strawinsky: confrontation en deux volets": *Manuel de Falla, Latinité et Universalité, Actes du Colloque International tenu en Sorbonne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 405-417.
- -----: "Le néoclassicisme et l'ubiquité culturelle de la Poétique musicale strawinskienne", en: *Die Klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel, Amadeus, Basel, 1997, pp. 35-51.
- -----: *Strawinsky neoclassico, l'invenzione della memoria nel '900 musicale*, Venecia, Marisilio editori, 1987.
- VIRGILI BLANQUET, Mª Antonia: "Algunos aspectos del nacionalismo y regionalismo musical en Castilla", *España en la música de Occidente*, Madrid, INAEM, vol. 2, 1987, pp. 231-239.
- VV.AA, *Canto d'amore: Classicism in modern art and music 1914-1935*, Basilea, Paul Sacher Stiftung, 1996.
- VV.AA. *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. (Edición e Introducción de SUÁREZ-PAJARES, Javier), Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002.
- VV.AA: (ed. Hermann Danuser) *Die Klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung, Basel, Amadeus, 1997.
- VV.AA: (ed. Louis Jambou) *Manuel de Falla, Latinité et Universalité, (Actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre, 1996)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.
- VV.AA: *Arte moderno y revistas españolas, 1898-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996.
- VV.AA: *Canto d'amore: Classicism in modern art and music 1914-1935*, Basilea, Paul Sacher Stiftung, 1996.
- VV.AA: *Ecos de la generación del 98 en la del 27*, Caballo Griego para la poesía, Madrid, Sociedad Estatal Lisboa, 1998.
- VV.AA: *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2002.
- VV.AA: *La Sociedad de artistas ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

BIBLIOGRAFÍA

- VV.AA: *Manuel de Falla e Italia*, (ed. Yvan Nommick), Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000.
- VV.AA: *Musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*, Paris, Série Études, Presses de l'université Paris Sorbonne, 2003.
- WALSH, J. K.: "Contexto histórico: España durante la primera guerra mundial", *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Nommick, Ivan; Álvarez Cañibano, Antonio (eds.), Archivo Manuel de Falla y Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000.
- WALSH, Stephen: *Strawinsky, a creative spring Russia and France 1882-1934*, London, Jonathan Cape, 1999.
- -----: *The music of Strawinsky*, Oxford, University Press, 1993.
- WALTER WHITE, Eric: *Strawinsky, The composer and his Works*, 2 edición, Londres, Faber & Faber, 1977.
- WATKINS, Glenn: *Pyramids at the Louvre*, Music, culture and collage from Strawinsky to the postmodernist, Cambridge, The Belknap press, 1994.
- WEBER, William: "The contemporary of eighteenth century musical taste", *Musical Quarterly* LXX, 2 (1984), pp. 175-94.
- WHITALL, Arnold: "Strawinsky in Context": *The Cambridge Companion to Strawinsky*, Cambridge, University Press, 2003, pp. 37-53.
- -----: "Neo-classicism," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians II*, (ed. Stanley Sadie), London, Macmillan, 2001, vol. 27, p. 753.
- ZALDÍVAR, Álvaro: "Remacha y la música española entre la república y la posguerra", *Jornadas en torno a Remacha y la generación del 27*, (M^a Concepción Peñas García, coord.), Universidad Pública de Navarra, 2000, pp. 9-28.
- ZAPKE, Susana: "Presencia de la música antigua en la obra de Falla: la búsqueda de los orígenes", en: *Falla y Lorca, entre la tradición y la vanguardia*, Europäische Profile, 53, Reichenberger, 1999, pp. 39-67.

APÉNDICES DOCUMENTALES

Selección de críticas y artículos

- DIEGO, Gerardo: "Góngora y el Greco. Góngora retratado por el Greco. Góngora y el greco precursores del cubismo", *Índice*, núm. 1, 1921, Suplemento: La rosa de papel.
- SALAZAR, Adolfo: "Hojas sueltas: De Ingres a Picasso", *Índice*, núm. 2, 1921, pp. 31-35.
- SALAZAR, Adolfo. "La vida musical. Ernesto Halffter. El anhelo clasicista actual. Su música para cuarteto". *El Sol*, 5 de mayo de 1923.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: "La guitarra", *Alfar*, vol. 7, julio de 1923, p. 203.
- ARCONADA, C. M.: "Ernesto Halffter", *Alfar*, noviembre de 1923, pp. 20-22.
- SALAZAR, Adolfo: "Consideraciones de un músico acerca de un pintor: la pintura de Daniel Vázquez Díaz", *Alfar*, núm. 37, febrero de 1924, pp. 242-246.
- ARCONADA, C.M: "La música moderna en España", *Alfar*, núm. 42, vol. 2, marzo de 1924, p. 81.
- SALAZAR, Adolfo: "Polichinela y Maese Pedro", *Revista de Occidente*, núm. 11, mayo de 1924, pp. 229-237.
- DIEGO, Gerardo: "Ravel, rabel, y el ravelín", *Revista de Occidente*, núm. 13, junio de 1924.
- SALAZAR, Adolfo: "La vida Musical, el nuevo y el viejo Mozart", *El Sol*, 20 de noviembre de 1924.
- TORRE, Guillermo de: "Bengalas", Madrid, 1922. publicado en *Alfar*, núm. 42, 1924, pp. 14.
- ARCONADA, César M.: "Hacia un Superrealismo musical", *Alfar*, febrero de 1925, pp. 22-31.
- COEUROY, André: "Picasso and Strawinsky", *Modern Music*, núm. 2, vol. 5, febrero de 1926, pp. 3-8.
- JARNÉS, Benjamín. "El centenario en Córdoba", *La Gaceta Literaria*, 1 de junio 1927.
- Salazar, Adolfo. "El Concerto de Manuel de Falla. Idioma y estilo. Clasicismo y modernidad". *El Sol*, 3 de noviembre de 1927.
- VELA, Fernando: "El arte al cubo", *Revista de Occidente*, núm. 46, abril 1927, pp. 55-60.
- ARCONADA, C.M. "El festival Falla", *La Gaceta Literaria*, 15 de noviembre de 1927.
- LOURIÉ, Arthur: "Neogothic and neoclassic", *Modern Music*, núm. 3, vol. 5, marzo-abril 1928, pp. 3-8.
- D'ORS, Eugenio. "Catolicismo y clasicismo", *La Gaceta Literaria*, 15 de julio de 1928.
- "El mito del arte nuevo" Editorial de *Ritmo*, núm. 21, año 2, 30 de septiembre de 1930, p. 1
- "Conferencia de Gustavo Pittaluga en la Residencia", *La Gaceta Literaria*, 15 de diciembre de 1930.
- VILLAR, Rogelio: "Falla y su concierto de cámara", Conferencia leída el 21 de diciembre de 1931, en el Teatro María Guerrero, con motivo del centenario de la fundación del conservatorio, Publicaciones de *Ritmo*, Madrid.

otros escondida con que lo hallan caprichoso y descomulgado. Guardese, pues, en salud vuesa merced, mi señor y amo, y torne presto a su viudo.—Firmado: Domy^{co} Theotocopuly.»

La fecha de la carta número 2 corresponde, en efecto, al tiempo en que se shutaba al Entierro del Conde de Orgaz. Pero trasluciría toda la cronología gongorina. En efecto, nos hace ver que Góngora estuvo entonces en Toledo, circunstancia que concuerda por sus biógrafos (González Frayles, Lucien Paul Thomas, etc.), y que pasó breves días en una compañía de un príncipe (el conde de Lemus) en un lugar llamado los Almuñales, que no hemos sabido todavía identificar. (Hay entre los sonetos atribuidos de Góngora uno a unos Almuñales: Verdes hermanas del lugar, cañas moriscas...). Queda téngrase que el lugar cañas moriscas... lo que es más importante, nos declara que las Soledades, cuya composición se situaba entre 1612 y 1613, son muy anteriores, así como preceden a la oda «A la Armada invencible», que es de 1588, y, por lo tanto, a la pretendida enfermedad cerebral del poeta.

Bastaría esto para dar importancia al epíteto de *caballero*. Pero esas denominaciones eclesíásticas, en que se adelantaba, por el contrario, la teoría del gobierno, y aun la del impresionismo, solo en una pequeña, y acaso al primer término. Y entre las cuestiones, yacen más mentidas que nuestro epíteto plantearon otras dos: ¿cuál es el retrato de Góngora en el Entierro del Conde de Orgaz? Razones que no se han dado en el momento no inducir a creer que, voluntariamente, el Crono desdichado a Góngora, para introducirle entre los caballeros del séquito finiterra. El otro retrato, el retrato personal, en que *híntor y* *híntor* hubieron de poner interluz tan grande, no se podía donde ha ido a *marar*.

Confiemos en que el azar nos lo haga descubrir algún día, aunque sea en poder de un camarilero.

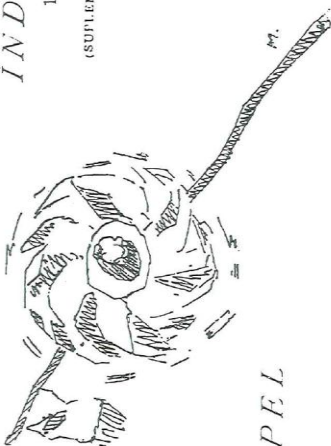
REDACTORES

«Señor y amigo, mi callos de mudable o de corto de paciencia, que bien sabe lo mucho que yo me puse a ejercitar para que la Fama no fuera de su mano mis versos; mas ya el tiempo basta a dar una memoria. Que el señor donde que nos tratamos de la poesía, y en los alambitos donde quiere el tal fuerza de la razón, nos vemos pasar en esto estos ardores sin que los ciudadanos que nos aprenden, rezo la misma, y nienta que los de su. donde y sus antiguos tan a la caza y yo vivo en las esquivas misas, en quien ahora he logrado el final de mi soledad primera con quienes misas letradas que suelen ser muy celebradas. Mas yo tengo otra voluntad, y es de la compañía y plática de V. mda. Véndale dar vida fingida en el lienzo a los vultos corporales, he aprendido mas que en libros de mudable de la obra. El barro con Dios nos hizo, como el barro que no tiene un petron solo antes para cada pieza como puede ser sino una forma? Lejos nos las diferencias de hombre a hombre, y el china es la forma misma, y de su cuerpo una misma es la forma misma conocida ya por la Geometría. Una esfera es la cabeza del hombre, y el tronco un cilindro con sendos cilindros a derecha y siniestra: que así como el hombre es uno, una es la forma, y el carácter y las funciones se alteran. En la tierra en la vasta tierra las funciones se alteran. En las montañas y en las montañas mas encumbradas son solo arrugas, mas bien como las lencinas de la mano, altos, mi amo, en los Amalintos, a 12 de agosto de 1580.—Firmado: Luys de Gongora.»

[illegible]

ÍNDICE

(SUPPLEMENT)



LA ROSA DE PAPEL

GÓNGORA Y EL GRECO

GÓNGORA RETRATADO POR EL GRECO
GÓNGORA Y EL GRECO PRECURSORES
DEL CUBISMO

UN EPISTOLARIO INÉDITO

La solicitud de una Revista de literatura moderna, l'Esprit Nouveau, fue puesto a cargo de nuestros colaboradores que por ahora prefieren guardar el silencio, en la pista de un camino del mayor interés, llamado así sólo a causar sensación en el mundo artístico.

SONETO VI

EL SEPULCRO DE DOMINICO GRECO ESCULPTE
LENTE PINTOR

Esta en forma elegante, è peregrino,

De porfido luziente dura llave,

El pincel niega el mundo mas suave

*Que dio espíritu a leño, vida a lino,
Su nombre aun lo usamos aliente Dios*

*Su nombre, aun de mayor aliento dino
Que en los clarines de la Fama caue*

*Que en los ciernes de la Tama cane,
El campo ilustra de ese marmor graue,*

*Le campo mostra de ese marino grande
Veneralo, y prosigue tu camino.*

Yaze el Griego, heredó naturaleza

Arte, y el Arte estudio, Iris colores,

Febo luzes, sino sombras Morfeo.

*Tanta vna, a pesar de su dureza,
Tavirinas haya momentos en que*

*Lagrímas beba, y quantos suda olores:
Cortaza funeral de arbol Sabon.*

Corteza fina de arbol Sabco.

Nunca ha dejado de llamar la atención de los contemporáneos críticos el homenaje rendido a la memoria del pintor cretense por el divino poeta español, un semejante a él en espíritu.

Xpō, nuestro salvador tenga a misericordia en su santo cuerpo, que por mí se ha consumido. Revégale mi señor, que yo soy un hijo de la mujer, una mujer, una ciudad, casaca, un pueblo, una muestra a los tiempos por venir. Dígale al virrey, al Príncipe de Probosta, cuanto ha de pagar por mi cuerpo, que me pincela, que redigiera a lo vivo como mujer, a lo muerto como hombre, que yo lo paldiero hacer si Xpō, fuerte me viera. Quiero drosi poner su semblanza en mi cuerpo, el cuerpo del virrey, que no, señor, hijo con don Gonzalo, cruza de tolado, señor que fue la C^a de las glorias entre los eclesiásticos y cavalleros Principales de la ciudad. Alotopos, mi amigo y dueño.—Virrey: donyos Theotoclosy.*

nado: Domyco Theotocopuly.*

La buena fortuna, que a veces sorrie al investigador concienzudo, ha puesto en manos de nuestro compañero, en forma que preferimos callar, aunque no del todo reprovable, un ejemplar de Góngora y el Greco desconocido hasta hoy. Sólo tres cartas lo componen; pero qué cantidad! Por ellas se ve que la amistad nació a dos hombres geniales novicia por una extraña comunidad de pareceres. Su valor documental es grandísimo: dan a conocer detalles nunca sospechados de la vida de ambos gloriosos artistas.

Pero, antes de intentar un breve comentario, vamos a transcribir fielmente dichas cartas, que obran autógrafas en nuestro poder, y cuyo facsímil nos proponemos publicar en una docta Revista académica. Sólo una de ellas, la de Góngora, está fechada; le corresponde evidentemente el segundo lugar, entre las dos del Greco. Por razones de mérito las numeramos.

todo las numeramos.

1

Xpō, nuestro salvador tenga a misericordia en su santo cuerpo, que por mí se ha consumido. Revégale mi señor, que yo soy un hijo de la mujer, una mujer, una ciudad, casaca, un pueblo, una muestra a los tiempos por venir. Dígale al virrey, al Príncipe de Probosta, cuanto ha de pagar por mi cuerpo, que me pincela, que redigiera a lo vivo como mujer, a lo muerto como hombre, que yo lo paldiero hacer si Xpō, fuerte me viera. Quiero drosi poner su semblanza en mi cuerpo, el cuerpo del virrey, que no, señor, hijo con don Gonzalo, cruza de tolado, señor que fue la C^a de las glorias entre los eclesiásticos y cavalleros Principales de la ciudad. Alotopos, mi amigo y dueño.—Virrey: donyos Theotoclosy.*

nado: Domyco Theotocopuly.*

11

M

Campanas en el ocaso,
campanas de bronce verde,
qué natalicio festejan
tus repiques tan alegres?
¿Quién es el recién nacido
que en mantillas de oro envuelven
sol de gloria, sol de ocaso,
sol triunfador, sol poniente?
Si con tanto brío zarpas,
¿no es por arribar a oriente?

JORGE GUILLÉN

DE INGRES A PICASSO

31 - XV

La reacción de Manet pertenece a ese primer impulso. En consecuencia, en este aspecto, tanto como le de Cézanne contra el segundo. A Manet no le convenía más que poner un pie en el impresionismo, mientras que Cézanne paseaba solapadamente un ojo atento por las firmes construcciones de las pinturas de su museo. Ni Manet ni Cézanne cambiaron

Picasso debuta en el cubismo por simples construcciones planas, en las que lo que vale es la rigida geometria de esas superficies y de sus elementos geométricos luminicos. Esto le aproxima al "cubismo gris", al que un paso nada serio para el cubismo colorista, en donde ingresa ya el valor de las superficies coloreadas. Pero las simples masas de color tienen en su propio ingrediente una individualidad que atraeria a su cultivo. Las "calidades" penetran en el seno de esta pintura hermetica y Picasso tiene la ocurrencia de sustituir la superficie de color por una

Paris, junio 1921.

CRAGMAYOR

El agua
toca su tambor
de plata.

Los árboles
tejen el viento
y las rosas lo tiñen
de perfume.

Los árboles
tejen el viento
y las rosas lo tiñen
de perfume.

Una araña
inmensa
hace a la luna
estrella.

Una araña
inmensa
hace a la luna
estrella.

ACACIA

¿Quién segó el talle
de la luna?
(Nos dejó raíces
de agua).
¡Qué fácil nos sería cortar
de la eterna acacia!

La vida musical

Un músico nuevo: Ernesto Halffter —III, El anhelo clasicista actual— Su música para cuarteto

Con las composiciones para cuarteto de cuerda de Ernesto Halffter nos acercamos a una fecha de producción mucho más reciente que las anteriormente reseñadas. Su estilo es, por consiguiente, mucho más notorio y personal dentro de las líneas esbozadas en los artículos anteriores. Una claridad y rotundidad de pensamiento juntamente a una precisión técnica que se realiza por procedimientos tan nuevos como originales. En la sucinta línea de su perfil, un justo equilibrio y una exacta ponderación con la consecuencia de ese instinto tan certero que guía a este juvenil compositor y que es lo que dicta las normas de su depurado buen gusto, limpio de frías y de superfluidades. Un equilibrio, en suma, que, por lo que tiene de equilibrado y sereno, acusa su estirpe clásica y, por otra parte, su modernidad de expresión revela la actualidad de su nacimiento.

Creemos conveniente insistir en la importancia de esta coexistencia de elementos que, con su influencia recíproca, son quienes hacen admirable—y no de otro modo, a nuestro juicio—con señalada tendencia actual por un nuevo clasicismo. Clasicismo "esencial", repetimos, no clasicismo formalista, formalista; un clasicismo por equilibrio contrasta en las dos componentes de la obra de arte: la necesidad expresiva, interna, subjetiva y los medios exteriores, objetivos, de realización. Nada nos parece tan lamentable como el deseo de algunos artistas contemporáneos de renunciar contra los excesos "modernistas"—que son de procedencia romántica bien definida—y que han caído en los mismos errores que aquejaron al romanticismo cuando quisieron superar fríamente a la aparente frialdad expresiva de los clásicos. Pagan que ha durado casi exactamente un siglo y que no podrá resolverse por la voluntad expresa de alguno de los contendientes (reaccionarios y progresistas), sino tan sólo cuando "intuitivamente" se haya llegado al justo balance de las fuerzas. No por pensarlo o decidirlo, sino, simplemente, por haber nacido en el momento oportuno, llevando dentro de sí el germen de ese equilibrio, por sentir espontáneamente, "vitalmente", la exacta medida, jamás por el vano y estéril pasticheo de imitar las fórmulas clásicas impregnadas más o menos de acentos modernos.

Por estas razones, el examen de la música de Ernesto Halffter nos inspira el vivo sentimiento de que sus obras constituyen a la vez un nuevo clasicismo que tanto sugiere a los más jóvenes músicos. Si tal acontecimiento es prematuro sólo el tiempo podrá decirlo. Yo me atengo a los resultados de mi examen, no resultando como que hubo entre los dos mundos del arte y el momento social en que nacieron una clara correspondencia que, a buen seguro, no existe hoy. En todo caso, estos sonatos que ahora comienzan a cuajar serán puntos aislados, que paulatinamente irán definiendo la figura total.

do mayor. La tonalidad de la dominante se halla, pues, presente, con gran resultado en el color tonal del conjunto. Nada, tampoco, de desarrollos formularios ni de longitudes estériles.

Una "avocación de minuto", un verdadero minuto soñado, es lo que forma el segundo tiempo, de sonrida vaga y lejana, de suave blandura melódica y tonal, a pesar de sus superposiciones tonales en el "Minuetto" y de sus superposiciones rítmicas en el "Trio", cuyos tan curiosos y tan bien conseguidos, que merecerían un comentario técnico detallado que aquí es imposible continuar.

El distorsionismo de esos tiempos contrasta con el cromatismo del léxico, en el que bellísimas frases melódicas alternan con diseños expresivos derivados de tiempos anteriores. Así también el último tiempo, audazmente disonante, de intensa novedad rítmica y constructiva, en su aspecto de jovialidad desbordante.

No podemos sino reseñar brevemente los dos "Bocetos" para cuarteto, cuya perfección de escritura, su extrema habilidad técnica—increíble en un autor tan joven—, equivalen a su belleza musical, tan intensa como nueva. Un tristesismo punzante, un espíritu de desolación reina en el primero de esos bocetos, "Paysage mort", donde el llanto de las flores marchitas parece derramarse en un terreno negro y asquinoso, bajo un cielo sombrío. La belleza sonora y expresiva de sus sucesiones armónicas, sistemáticamente disminuentes, es tan admirable, y su hechura tan perfecta, que sólo encuentro, en mis preferencias, una página a la que poder comparar ese "boceto". Y es el preludio de Debussy titulado "Pas sur la neige". Cualidades no inferiores a las que dictan al segundo boceto, "La chanson du lanternier", que sirve de fuerte contraste con el anterior. Lleno de fino humorismo, exultante de sonoridad, es de una alegría no exenta de un leve dejo melancólico, con la persistente canción-cilla del farolero, que va cumpliendo su cometido, un poco indiferente, un poco desprecupado, ni contento ni triste, mientras canturrea a lo largo de la monótona perspectiva. Una página ésta en donde la máxima sencillez de escritura va unida a un delicado tratamiento de los timbres del cuarteto y a una sorprendente paleta moduladora. Una página, en suma, que no debería envidiar a las más conseguidas del mejor Stravinsky.

Adolfo SALAZAR

cosos "modernistas"—que son de procedencia romántica bien definida—y que han caído en los mismos errores que aquejaron al romanticismo cuando quisieron superar fríamente a la aparente frialdad expresiva de los clásicos. Pagan que ha durado casi exactamente un siglo y que no podrá resolverse por la voluntad expresa de alguno de los contendientes (reaccionarios y progresistas), sino tan sólo cuando "intuitivamente" se haya llegado al justo balance de las fuerzas. No por pensarlo o decidirlo, sino, simplemente, por haber nacido en el momento oportuno, llevando dentro de sí el germen de ese equilibrio, por sentir espontáneamente, "vitalmente", la exacta medida, jamás por el vano y estéril pasticheo de imitar las fórmulas clásicas impregnadas más o menos de acentos modernos.

Por estas razones, el examen de la música de Ernesto Halffter nos inspira el vivo sentimiento de que sus obras constituyen a la vez un nuevo clasicismo que tanto sugiere a los más jóvenes músicos. Si tal acontecimiento es prematuro sólo el tiempo podrá decirlo. Yo me atengo a los resultados de mi examen, no resultando como que hubo entre los dos mundos del arte y el momento social en que nacieron una clara correspondencia que, a buen seguro, no existe hoy. En todo caso, estos sonatos que ahora comienzan a cuajar serán puntos aislados, que paulatinamente irán definiendo la figura total.

Las composiciones de Ernesto Halffter para música de cámara son una "suite" para instrumentos de viento ya comentada, un cuarteto de cuerda, dos "Bocetos" para la misma combinación, una "suite" para trio y un quinteto. Me referiré ahora solamente a las dos obras para cuarteto de arco cuya audición se anuncia para dentro de pocos días, creyendo útil el ofrecer estos antecedentes a la parte más inteligente del público interesado por el movimiento contemporáneo, a fin de que puedan apreciar estas obras en un marco apropiado.

El cuarteto, fechado en marzo del año actual, consta de cuatro tiempos cortos, de modo que su duración total no pasará de unos veinte minutos. Vive alegre, de fino espíritu jovial en sus tiempos rápidos, tiene una sentimentalidad profunda en el movimiento lento, cuyo patetismo, hondamente dramático, está exento de toda morosidad indiscretamente confesiva; tanto como la alegría de los otros tiempos sabe mantenerse en los términos de un buen gusto resguardado, claro y fino, de la más noble calidad.

Lo primero que sorprende en ese cuarteto es su claridad de escritura: ningún exceso ni reagravamiento. Un tacto de maestro en el empleo de los elementos punteados en juego, entre los cuales hay una seductora complejidad, muy actual, por la reiteración de figuras paralelas cuya disposición rítmica se presta a múltiples efectos y que tienen a la obra de un indefinible aroma al estar concebidas frecuentemente en diferentes planos tonales que por su disposición horizontal disipan el efecto distanciado que pudiera ofrecer su aspecto vertical a un análisis chapado a la antigua.

Temáticamente, la unidad de la obra es estrechísima, pues sin preocupaciones "ciclicas", casi todos los giros melódicos están basados en una misma sucesión descendente, sin que resulte la menor monotonía o falta de contraste. Exenta de esos "caprichos" tan frecuentes entre los artistas jóvenes, su fortísima originalidad y su personalísima concepción melódica, armónica, rítmica y de color instrumental, presentan una lógica potente, de tan perfecto desenvolvimiento que eso que ha de producir su efecto aun desde la primera audición. La construcción del primer tiempo es tan sencilla como efectiva, viniendo a ser como un rondó (tema y dos "repuestas") con parte alternativa y coda. El juego tonal es sumamente fácil y gracioso: de la tonalidad inicial, la menor, pasan a la tonalidad del sexto grado, fa mayor (luego da la parte alternativa, o segundo tema), de donde retrocede al tono fundamental por fa menor y por

nanías, es tan admirable, y se hecha tan perfecta, que sólo encuentro, en mis preferencias, una página a la que poder comparar ese "boceto". Y es el preludio de Debussy titulado "Pas sur la neige". Cualidades no inferiores a las que dictan al segundo boceto, "La chanson du lanternier", que sirve de fuerte contraste con el anterior. Lleno de fino humorismo, exultante de sonoridad, es de una alegría no exenta de un leve dejo melancólico, con la persistente canción-cilla del farolero, que va cumpliendo su cometido, un poco indiferente, un poco desprecupado, ni contento ni triste, mientras canturrea a lo largo de la monótona perspectiva. Una página ésta en donde la máxima sencillez de escritura va unida a un delicado tratamiento de los timbres del cuarteto y a una sorprendente paleta moduladora. Una página, en suma, que no debería envidiar a las más conseguidas del mejor Stravinsky.

Adolfo SALAZAR

Ya sé que vuestras guitarras son elocuentes y tienden hilos de telégrafo vibrantes, nostálgicos, bordocantes a través de nuestras extensas llanuras.

Pero de vuestras guitarras ya tenía quienes os hablan con gran lirismo.

De la guitarra española es de la que yo voy a hablar, de esta guitarra que está nutrida en valedones más chicos, en cañadas más angostas, en aspiraderos más agudos.

Es esta guitarra mecos desahible y meros paisajera y más íntimo, más de familia, más de cortijo. Así como hay pintores de figura y paisajistas, esta es la guitarra que retrata, que silbetea la figura humana, que la precisa, que la confiesa, que es como una hemodíscia lírica del espíritu.

La misma guitarra portuguesa es evocadora de paisajes, de árboles, de sitios, de cielos soñadores, de nichas de saudade. Se expande la guitarra portuguesa, se evade, se difunde, es como chimenea que echa humo, ese humo que se silda perfectamente al paisaje y que hasta lo logra entonar.

La guitarra portuguesa tiene méstil de navegante, de gente que se va, que busca caminos en el mar que es principalmente nostalgia.

La guitarra española está metidita en su sitio, es la guitarra que canta la tragedia del patio de la casa, del hogar, del corazón y dentro del corazón, especificando si es del ventrículo derecho o del izquierdo. No es navegante, viajera, exploradora y sorbe horizontes esta guitarra, ella es más bien "cardíaca".

La guitarra española es sencilla caja de música que escribe el diario de un corazón. En el aire, que echa a volar contrilla tras contrilla un poema. Es conversadora, dialogadora a lo más y quisiera hablar muy en voz baja. Se podría decir que le molesta que se la oiga. Ella bien quisiera murmurar muy quedo pero con grave vocación toreros pero viril. Algo imposible, que por eso no puede ser, que por eso trasciende la voz de la guitarra sobre el silencio en que desearía ahogarse, el silencio que siempre parece que va a conseguir, que va a entonar, que por gracia de una buena afonización y una armonía extraordinaria no se va a dejar oír y sin embargo se va a dejar comprender y escuchar.

Además la guitarra española tiene su progenie. Las de Torres son las más gloriosas y las que valen más.

—“Son más feas—me decía el gran cantautor Chacón—, pero aunque son las más feas del mundo, son las que suman mejor”.

Ese Torres fue un andaluz de Almería que se murió hace cincuenta años y que en vida vendía sus guitarras por cualquier cosa. Yo creo que dió alguna por una “tája” de merluza.

Hoy las guitarras de Torres suelen valer 7.000 pesetas y se cuenta que Yarraga, el gran guitarrista, en la época que no tenía que comer rechazó los 5.000 duros que le daban un cura por su guitarra de Torres.

Chacón cuenta cómo fue a comprar una guitarra de Torres a un pueblo que se llama Dolores y a donde se fue a vivir a la muerte de su padre la hija de Torres. Allí adquirió la última guitarra que le había dejado su papá.

Un guitarrero o un guitarrista, como llaman con cariño a la guitarra sus tocadores, con voces bonitas, finas y osonas es difícil de encontrar. Ahora se encuentra algunos de las guitarras que hizo Brial en Ciudad Real, y que es otro maestro de la ejecución de la guitarra.

Es tan personal la guitarra que se la trata más que como evocadora del universo por medio de sus arpeggios hasta de arpo, como concubina, como amante, como mujer a la que guardar. Así generalmente ninguno de estos tocadores usa su mejor guitarra en los conciertos de todos los días, sino que usa otra más trotora, lastota, de batalla, y sobre la que sus dedos se sueltan a bailar como sobre un tablado, con golpe de tacón de seña tapos.

Pero lo que no hace ningún buen tocador es usar una de esas guitarras codiciosas y tercos que se pudieran llamar las “pianolas guitarras”. El buen tocador, necesita una guitarra con ternura pero no sensiblera, suave pero a la vez desgarrada, con heridos y sangre en el costado si puede ser.

LA GUITARRA

RAMÓN GÓMEZ
DE LA SERNA



Madrid, Marzo 1923.

Acordado
1923

En la larga noturnidad formada de sueños y música moderna, con que la historia proyecta se destaca actualmente el bello mundo del talento de Halffter. Halffter porta, plasmado en su música, el espíritu de la vida, pero, seguro, que aldrá los horizontes creados y tapados de medio ambiente musical, esta y llevando la comunicación artística con los demás países del mundo. Es necesario en la hora presente alzar con una mirada profética al valor trascendental que ha de tener para el arte español la recepción, llena de sorpresas, de este músico nuevo, revelación que se está efectuando ahora ante la alabanza unánime de las gentes que desconocen la autenticidad y la plenitud de estos momentos musicales, bulliciosos y esperanzados, bajo la ecuménica pesada y desmedida del arte viejo.

La gente musicalmente neta, en la mayoría de los casos, no tiene problemas en la posición que le parecen; nosotros, mientras se acomoda, se toleran, instantáneamente, una fiesta de excojido. En honor de estos solidificadores que comienzan a llegar, y que han de llegar más abundantes en el sucesivo, por el íntimo camino y directo—nada—que recoge las palabras—múltiples de la vida, así como presencias. No debe importarnos mucho sea frenético se healló que vociferó contra las nuevas catenaz; así como en el secreto de su psicología y de sus voces. Conflicto contra criminalidad, paraje. Casualidad: capitales de guardias, de parajes que creen vigilar el mismo de las travesías, de los que se desliza contra el viento, de los que se desliza contra el viento.

[illegible]

30

la caridad, esparciéndola a vuela bandera con religiosa intuición. Solíamos que en el momento de la misa, cuando el sacerdote se acercaba al altar, yo me acordaba de la misa que me enseñó a leer, y me acordaba de la misa que me enseñó a escribir, y me acordaba de la misa que me enseñó a pensar, y me acordaba de la misa que me enseñó a sentir, y me acordaba de la misa que me enseñó a amar.

Va este último año comenzando a realizar los programas musicales los hamburs, mecos, el dancin, Dallas, Bayel, Stroudsky, Rergio y otros. Y además, un clubna torregal del pñal por parte de la memoria torregal del pñalillo que protesta contra las modernas tendencias, con esa falta de juicio, de percepción y de comprensión que caracteriza a todos los públicos poco seleccionados. La influencia de esas compañías de vanguardias tira, por fuerza, que producir entre nosotros una reacción benéfica contra la senda sinfonia americana. Uno de los productores de ese estado de conciencia es Ernesto Halper.

Italiar se un mucheluo jeyro con cas de nio aplicado. Recordamos que el año de 1950, después de los conciertos, nuestra cultura de conciertos habíamos. Luego, la corriente contra delo del Vero y, al final, la siempre coo... lo yro Sibano. Supimos primero que era un apural a crítica. Después, en retiro y unas antelias ologias de Salazar nos seducían la verdadera personalidad de Salazar. Estaba, entonces, la ciuol bariética de prime vera cuando se amosaron negati conciertos latinos que el "quinto" "Illegato" la dar en la Sala Avelon a fin de momeo moderna española. Como momento folclor de conservatorio nuestra armonía las folias de

aquellas instancias en que concuerdan los efectos que constituyen las tres programadas. Para los que andamos persiguiendo alisurar la elin de la erta que suae darve en el resuso, en la initalidad des esquirir lusa, lueprende, estos uamentos de aplicacin snten ser pasesos, abe- pesados, revueltos, que le aduegan a uno de la pesadura de la mediera balonal Y, sobre todo, le compensa de esa aplicacin en el balonar ternal que se percibe desuenda de haber seque- trado tantas chobacanerias, vulgariadas o me- diocridades que trae diariamente el mello ar- tistico.

[illegible]

plente novidade, valendo de modulações e características que dão a obra uma estranha sonoridade cerimonial.

No menos interesantes fueron las dos lecturas para conjunto de cuerdas, donde la literatura también se presta a mayor amplitud en el desarrollo estructural. Intercomunalmente, retan las dos tórcas un contrapunto expresivo. Así, el primero, "Pasaje nupcial", que es de una íntima sencillez, se espolea con el segundo, "Canción del trévero", que es glicé, memorable y ocurrente.

Indudablemente de este, el poema *Ícaro* fue todo después en la Residencia de Encuentros diez piezas para piano, "Crepúsculo" y "Marcha joyeuse", que obrarían al mismo tiempo que las otras anteriores, "Crepúsculo" y los tres bellos tríos musicales con terna rítmica, pero sin agostamiento. En la "Marcha joyeuse", que es de fecha posterior, se señalaba ya las orientaciones definitivas hacia la música moderna contemporánea, en la cual, estas tonadas seguirán, tan firme cumplimiento lo dice el señor Ernesto Halfer.

Recientemente, la Orquesta Filarmónica de Cincinnati, acostumbrada a conciertos en el teatro Principal, ha usado con rara aceptación, los bañeros como memorabilia que atraen el público a la Orquesta en la Sala Aulston. No que decir tiene que los bañeros han ganado bastante al ser adquiridos. No tanto el primero en que los elementos de cascada eran preponderantes, como el segundo en que la diversidad de líneas apuñaló al resplandor audaces propósitos para la transformación.

Otras obras tienen este compaginar mundadas. Entre ellas una obra de canario, "Amor alberto", con letra de Rivas Cherif, que se ve en estudio la compañía Orsini-Catalá del Peco.

En definitiva, estamos frente a un momento tan excepcional. Halffter no es uno de los intuitivos que se han breñido, que son orientados por medio del casaca, de la disciplina, del trabajo, sino que pertenece a esta suaven que nace de una profunda intuición de la realidad. Lo que más se destaca en todo ello, es la clara intuición orientadora, el criterio exacto del momento actual, tan fino de poder, y tan prometedoramente se manifiesta en Halffter.

Sin embargo, siempre hay un peligro en la graduación de estas promesas: la autoridad del Estado. Toda selección suelta conlleva a un fin perjudicial para la calidad de toda obra. Entrar en el público—mensada de pulchro—es resumir a cualquier literatura clásica que es, en resolución, de donde brota casi siempre la obra pura, bella y original. No queremos soportar, desde luego, que Ernesto Halperín califique en estas vulgares tentaciones del sentido—manifiesto de las—de elegio o de melancolías.

M. ALBERTINI.

Modell, November 1983.

CONSIDERACIONES DE UN MÚSICO ACERCA DE UN PINTOR

(En honor de Basile Vignier Dier)

Me da siempre un poco de cortial cuando tengo que escribir sobre un pintor o un poeta, porque, si mi idea, suelo aplicarle unas normas estéticas que son más bien las que corresponden a la profesión musical y no la que es en un estrecho sentido específico conviene a la pintura o poesía.

A mi modo de ver, esto es injusto, porque cuando uno se trata de reunir de cerca las condiciones técnicas en que un arte se mueve, sino que lo que se convierten son sus cualidades geniales, es difícil no concluir en sentido que las trayectorias son las mismas para todos los artes: son facultades espirituales, juego de potencias animadas, espaldas y mutua reacción entre circunstancias que son hechas del genio artístico y no privativas de este o de aquel arte.

Si Walter Pater tenía razón al decir que "todo arte aspira constantemente hacia la cualidad musical", al hablar de un pintor desde ese punto de vista se quiere decir algo que hay en aquel ciertas cualidades que estimulan el goce que, por observación, se hace corresponden a la música.

Entiéndase bien: no lo que corresponde a la música por razón de sus factores acústicos, sino a las facultades que ella estimula por razón de ciertas leyes internas de estructura o de sentido o de dinámica espiritual. Esto es, "lo que ella mueve" espiritualmente: movimientos, conexiones, emoción, por lo cual los caminos adicionales son solo el medio y que una vez dentro de las regiones del espíritu pierden, creo yo, el contacto con su origen anímico para adquirir más elevada categoría: un rango de sentimiento anímico, que no puede ser ajeno ni distinto al de toda otra especie de emociones.

Se ha hablado mucho sobre la superioridad de unas artes sobre otras, y los apasionados por la música son los más ágiles para volar de cuantos afortunados creen favorables para su enaltecimiento (como si la categoría "arte" no fuera suficiente!) Su materia expresiva, menos asquible, más ligera—por decirlo así—

que la de las demás artes, parece dárles ese derecho a considerarla en un grado superior de espiritualidad—por no repetir el trivial lugar común de que es el "lenguaje de las emociones"—. Mas ocurre que en tiempos modernos, sobre todo—en relación con muchas otras reacciones—la "materia" de las demás artes, de la pintura, especialmente, ha alcanzado un desarrollo y refinamiento que asume calidades que, generalmente, se estiman como cosa "musical". Dejémosle el nombre, puesto que sirve para entendernos, y es, además, agradable, pero haceduse la salvedad de que los términos comunes a música y pintura pasan, transición, no, igualdad, etc., quedan empalmados en un estrecho sentido pictórico sin mezcla de musicalismo alguno.

Como hoy, apenas desahogado un raso, todos los letrados se tiran por el, vemos, con frecuencia lamentable, a muchos pintores empalmados en una percepción de la pintura "a lo musical", de una manera forzada e ingenua, torpe a fuer de cándida, y que consiste en cargar la mano en los efectos repetidos como elegantes, finos o esquisitos: casas, jardines y jorjeras, manos infinitamente alargadas, cerebros violeta, literatura de segunda mano y algún toquecito al melodramático—acaso como recordando que Leonardo fué el inventor de la pintura al óleo. Se insiste, en una palabra, en el aspecto débil o delicado de las cosas, a lo cual se torna como motivo esencial, proselitismo a contrapelo, porque para que la delicadeza de un sermón tenga una efectividad real, es menester que ese sentimiento sea muy fuerte, y muy fuerte, y la fuerza de las cosas está en su perfecto acorde con sus condiciones naturales. Delicadeza o recelumbre es una manera de ser de las cosas. Recel es una emoción y delicado un jarrón, pero tan "fuerte" es la una como el otro, porque la solidez de la extensa le es tan inherente y "sine qua non" como al jarrón la fragilidad de sus cuatro altas haldas que botan, al caer, en munitales de perfume.



VIGNIER

LA MUJER

Válgase Dios, es, en este sentido, fuerte y delicado a un tiempo mismo y, al serlo, nada se encuentra en él que recede del punto de masculinidad que inspira a algunos artistas contemporáneos (los del "póti tío") ni del de idealismo superlativo de los de "qué exquísito". Entre botas o damas, parece unirse, por turno, nuestro arte actual y el ver el buen equilibrio con que un pintor se guarda de esos términos peligrosos es, como siempre, el más levitador para proseguir en la

apreciación de su arte. Naturalmente, en el sentido de muestra de tuctores de pensamiento; sencillos, en el sentido de ahieno de estorlos inútiles, son los bases de su arte; espontaneidad y depuración sólo conseguidas tras un largo trabajo selectivo que, a veces, le hace llegar a la lide de lo esquisito, aunque este esquema esté tan lino de significación que, por una, no necesite mayor aluminado de repa. Desmentimos el mecanismo de esa estructura, conforme lo hacemos con una violón.

cosa se halla subordinada a la efectividad del conjunto. Preocupados por el detalle, unos, pierden de vista la totalidad y dan origen a verdaderas *discrepancias*, donde cada cosa tira para su lado y el conjunto carece de la más elemental potencia. Otros, en cambio, atentos exclusivamente a la construcción, desprecian el interés que cada componente revela para sí, o, para librarse de este compromiso, eligen objetos sin el más elemental valor, de cualquiera categoría que sea, y elaboran una arquitectura de meras entidades vacías, con un esquematismo que todavía sería válido si esos inocuos componentes tuvieran a lo menos un valor de relación. Pero este término, "valor de relación" es ya un criterio de composición y una disposición de colaboración al conjunto.

Si la composición, desde el punto de vista de la significación de los componentes es un asunto de categoría intelectual, esa otra perspectiva de sus cualidades sensuales, sería, en pintura, algo semejante a lo que en música es la orquestación, esto es, una *composición de los timbres*, una arquitectura de los colores. Aquí se ve por qué tanta pintura moderna es poco más que un puro fenómeno cromático, estrechamente paralelo al puro fenómeno sonoro. Y he llegado hasta esto para hacer observar cómo Vázquez Díaz "orquesta" sus cuadros en estricto acuerdo con el sentido patético de sus motivos pictóricos; es decir, cómo sentimiento y sensualidad van íntimamente fundidos en su obra, desde las tonalidades azuladas o rosáceas en que vibran sus pueblecillos (con ese hermoso acorde lleno de vigor del tronco de árbol que ondula en un rincón del paisaje) o la tonalidad lírica y azul clara de su *Enfoque Barro* y de su *Cartejo*, al tono crepuscular de su *Maternidad* y al exquisito compromiso de la tonalidad tan "música de cámara" de sus retratos (grises, salmon, verdes opacos, negros) o, por fin, a la deslumbrante trompetaría de su *Lagartesa*.

Y algo más aún: línea, composición, tonalidad cromática, todo ello depende y está dictado por una *razón dinámica*, por una voluntad de movimiento que depende del sentido espiritual del asunto. Es el dinamismo del sentimiento lo que, en Vázquez Díaz manda y dicta-

mina y hace que tal de sus cuadros sea un *avante contable*, tal otro tenga un movimiento de *barrocas*, este una suavidad de *alegreto* y aquel, un fulgor de *alegre con furore*.

Para mí, ¡qué piedra de toque para la sinceridad de un artista es el ver si el movimiento de su línea, de su juego cromático, de su arquitectura de planos y masas está conforme con lo que "pide" el motivo animico que le impulsa a pintar! Porque yo, a lo menos, algo creyendo condición *ante que nada* de una obra de arte es lo que haya sido hecho porque "se lo pide el cuerpo" al artista, y que le pide "esa" y "eso", y no, precisamente otra cosa. De ello depende el sentimiento de complacencia que se nota, o no, en la obra de un artista según que el realizarla resulte para él un caso de necesidad psicológica o un compromiso externo. Es ese sentimiento de goce, de feliz satisfacción de una necesidad interior, algo que fácilmente se percibe en la pintura de Vázquez Díaz, en su libre movimiento dentro de una atmósfera luminosa absolutamente apropiada al "tema" elegido; su cordialidad de tan buena ley, jamás excesiva, sino contenida siempre por la más exquisita tística de decoro artístico, generosa y prudente a la vez, y que a la vez predispone a la confianza y al respeto.

Este soliloquio que acabo de exponer, me lo he repetido muchas veces ante muchos otros pintores españoles. Unos más y otros menos, han caído, en mi reflexión, antes de llegar al final de ella. Tal vez, por culpa mía, pero debo honestamente confesarlo y confesar que, en cambio, es con el pintor de quien hablo con quien he podido llegar a término feliz en el desarrollo de mis pensamientos. Debo, pues, guardarle el reconocimiento que se debe a una cosa singular; sólo habiéndose quitado-disponer de más tiempo, más espacio y más paciencia por parte del lector para que, ampliando suficientemente cada uno de los "temas" de este artículo, hubiese podido dar razón cumplida a este criterio que hace para mí de Vázquez Díaz un pintor, en España, ejemplar.

ARLEJO SALAZAR.

Madrid, Febrero, 1924.



LA MUSICA MODERNA EN ESPAÑA

La velocidad-espaciatura promedio de nuestro vehículo medido en la registradora aún en su punto-kilómetro las distancias virginales y decimales que señalan, respectivamente, las diferentes atribuciones fiscales del XIX de la zona municipal surgidos después de la constitución eclesial del XX, y cuya confusión aumentó a hacer, tan promuevemento exacta como el caso, Ortega y Gasset, lamentando que el estudio no haya prosiguído, tanto para goce como para pago de los impuestos, lo representamos como para espanto de los representantes de la excomunión, que ya comenzaban a inquietarse.

[illegible][illegible][illegible]

en relación a la música; aquellas se han desplazado tanto del romanticismo que entre ellas ya no existe hoy un coherente. En cambio, el desplazamiento de la música ha sido su pequeño que sólo hoy, haciendo la división, entre ella y el romanticismo, la distancia de un cuadro de color. La otra célula que en las otras artes está musicalmente lejana, la música está vibrante, inmediata, con fuerza activa de confluir, frente a masas y contra masas.

[illegible]

Si Falla ha llevado nuestra música hacia el utilitarismo, Oscar Esplá la ha llevado hacia la ineptitud. Esplá es otro de nuestros primeros músicos que tuvieron la visión clara de la dirección que por donde intentaron su música. Sin embargo no muy intencional ni muy consciente, Esplá, al igual que Falla, utilizó un lugar común, la falta, hay que admirar en él ese valor de adhesión y de persistencia en la manera mediterránea, en una época esdrújula, poco propicia y adversa a esas orientaciones. Sin embargo, ellas, Falla y Esplá, independientemente y solos, han venido a la ineptitud, al desdén y a la insostenibilidad que los envuelve, manteniéndolos en el mundo. Aunque en ellos no se encuentra ese credo moderno. Aunque en ellos no se encuentra ese infatigable y tan convencido escepticismo que los ha guiado, esa actitud que los ha llevado a pecificarlos, a convertirlos en los únicos términos todos los que estamos, integrados en que la música moderna adquiere en España una vitalidad propia de que hoy carece.

No queremos decir que la música de Espal sea literaria, porque la calificación, además de no ser exacta, no leería nada de elogiada. Sin embargo—y esto es distinto—está muy cerca

de la literatura; la certeza que está siempre de un mundo de arte mediterráneo. En pocas palabras, la idea de un arte convergente, una meditación. No se trata, como en el caso de los otros, de un arte que busque, por ejemplo, Nietzsche cuando dice: lo que es el mediterráneo es la misma idea que la que es el desierto, la misma idea que la que es la nieve que degenera, y no la falacia de la vida. Si Falla ha encontrado su elemento musical profundamente, Elvén ha encontrado su elemento profundamente. El uno ha ahondado y el otro ha ahondado; la media de aquel ha sido vertical, mientras que, la de éste, ha sido horizontal. Los dos, en la convergencia, forman el vértice final de nuestro desarrollo musical.

El vehículo está a punto de salvar la distancia que separa al mundo occidental del mundo latinoamericano, en cualquier momento próximo, muestra nuestra moderna herramienta de viajar, el límite de la latitud compenetrada. Ya no sé, como antes, uno de dos músicos que, en un momento de la vida, se encuentran en un mismo lugar, la actualidad existe entre una atmósfera ruidosa y los edificios, formados artificialmente por todos los edificios, jorjetas avencosales de la comprensión de las realidades inmensas del mundo, en este trágico estado ya está fácil que el mundo, tanto, sea la vegetación musicalmente exuberante que necesitamos para hermanar nuestra flora, con las naciones de vegetación extraordinaria.

[illegible]

Todo esto hace esperar que cada día la medicina moderna en España vaya adquiriendo un mayor grado de intensidad productiva. Un grado de intensidad suficiente para que el vehículo principal no se estalle en cualquier momento de la marcha y pierda el acorde con el ritmo de novedades recientes.

M. ARONIN A.D.A.

Madrid, March 1924.

§

El poema—reconciliémonos con esos pobres poemas que no han hecho ningún mal a nadie—se complementaba así. Absurdo, medio sensacional, medio humoso. Realizando lo que no pudieran, ni Bi, ni los demás inquietos. Esa alegría que no puede ser. El edificio en humo.

Antonio Espina



Notas

Polichinela y maese Pedro

Las almas sonoras de Polichinela y maese Pedro, traducidas al idioma del siglo que vamos andando, han tenido una fugaz corporeidad, a pocos días de distancia, en auditorios madrileños. La más ligera información sobre los artífices que les han dado realidad acústica parece superflua. Strawinsky y Manuel de Falla son dos motivos de vivo interés en Europa, y sus actividades presentes y futuras preocupan semejantemente; más fuera de España que aquí mismo, a buen seguro, por lo que al autor español, de entrambos, se refiere.

«Pulcinella» y «maese Pedro» han tenido, probablemente, una idéntica razón de existencia. Causa, mejor dicho, porque, quizás, ambas obras fueron escritas con un propósito análogo: el de producirse en un principesco salón parisien. Sea así o no, la proximidad de su audición aquí ha hecho notar el paralelismo que conduce a ambas en sus vidas exteriores y la divergencia de sus internos modos de ser. Creo que la crítica paralela, la que gusta de descubrir las cualidades de las cosas no por el puro análisis y definición individual, sino estimando

la comparación con el ejemplo contrario, es un género de crítica poco atendido hoy y aun no sé si mal considerado. Pero, para mí, lo tengo por elocuente y, en evidencia concreta; casi una crítica en donde la alusión y el recuerdo que se evoca de cada una de ambas partes adquiere, por obra y gracia de la comparación, un valor ejemplar. Simplificar y concretar, dada la complejidad de las cosas, es, en cierto modo, hacerlas sufrir una deformación, dejarlas en un rudimento esquelético, y hay que encomendarse a la pura discreción para saber hasta qué punto puede llegarse en esta poda de cosas adjetivas, no sea que, a fuerza de suprimir hojas y ramas, lleguemos a dejar desnudos los troncos—donde es universal el parecido.

No es la frívola excusa de su coincidencia lo que invita a considerar paralelamente el «Pulcinella» strawinskiano y el «maese Pedro» de Falla, sino la razón más grave de estimar las dos producciones como sendas reacciones tan típicas y tan ejemplares de sus autores, que, al través del «prima» que pueden ser, el rayo más claro del talento de aquellos se descompone con singular precisión en los elementos que lo integran. Son, en pequeño y abreviadamente, una condensación de los caracteres y virtudes más especiales y peculiares que constituyen lo personal y sustantivo de sus autores: aquel rasgo, aquel perfil, aquel modo de ser especial de ese rasgo y ese perfil, que distingue al individuo de su semejante, en quien el rasgo y perfil tales existen homólogos, pero dotados de un matiz diferente. Lo característico de «Pulcinella» está en el escorzo con que Strawinsky ha enfocado la perspectiva histórica a contrapelo, esto es, cómo ha sentido la farsa napolitana al reflejarse ante su vista el espejo que frente a él vuelve su alabada superficie al pasado histórico. Y lo característico de Falla está en cómo ha cerrado el libro inmortal para proyectar el paisaje donde se cuenta la aventura del titerero y sus músicos, con un contorno limpio de dejos y reminiscencias cervantistas, a pesar de la literalidad del texto cantado. Y de tal modo esto, que cuando lo cervantino y lo quijotesco aparecen menos velados por la nueva concepción y asoman y escudriñan por

entre las mallas y cendales en que están envueltos, se nos sobresalta un tanto el ánimo contemplativo y apunta la impaciencia. Sin duda ocurre menos esto cuando Strawinsky no vela del todo a Pergolesi, a causa de la virginidad de este tema, comparativamente, a lo menos, con el tema Cervantes; pero pronto sentiríamos el mismo acuciamiento de tardar un poco más Strawinsky en presentarse.

Esta ocultación, este disimulo de la semilla germinatoria —Pergolesi o Cervantes— es, pues, una cosa esencial en ambas obras. Sin duda lo es: en Strawinsky, conscientemente, voluntariamente, acaso con una clara voluntad de deformación al estilo del Picasso de los Arlequines; y en Falla, de un modo intuitivo, más como un resultado de la imposición estética ambiente. Aquel, más por criterio; éste, más por inspiración. El ruso, por voluntad, y el español, por gusto. ¿Y la razón? La razón es doble: una, honda, metida en la conciencia de todos los artistas de la época, es una razón complejamente estética, que determina esa perspectiva de segunda o tercera planta, reflejo de reflejos por los que va quebrándose el rayo de la impresión antes de llegar al remoto camarín donde se refugia la determinación creadora del artista contemporáneo.

Pero hay otra razón más clara e inmediata, y es la de que ni Falla ni Strawinsky han recurrido al tema-Cervantes ni al tema-Pergolesi sino como excusa, como soporte, como escaño para remontarse a un plano muy distinto de realizaciones. El lenguaje cervantino y la música pergolesiana desaparecen en seguida para no dejar sino una leve esombra arrojada sobre nuestra imaginación del titerero español o del bufón napolitano. Con tales sombras van a trabajar esos músicos. Veamos con qué diferencias. Cervantes y Pergolesi se ingeniaron en crear ciertos personajes: con palabras uno, con música el otro.

* También en el ballet de Strawinsky hay tronos cantados con letra de la época, suprimidos en la versión de concierto. Pero los términos de mi comparación son el texto cervantino por una parte y los temas pergolesianos por la otra.

Falla y Stravinsky se aprovechan del trabajo ya logrado por aquellos sobre nuestra imaginación y utilizan ambas entelequias para transformarlas a su gusto, para colorearlas del color del tiempo, hacerlas bailar al son del momento y obligarlas a expresarse con la inflexión del siglo.

Después de todo, esto no es sino continuar la tradición y proseguir la carrera de esos personajes que ya eran famosos en el siglo del manco (de Lepanto) y del cojo (de Pérgola). Si *messier Polichinela* era bimbo de aquel Maccus, *Ginés de Pasamonte*, disfrazado de *maese Pedro*, puede reclamar un abolengo de tal manera ilustre. La persistencia salamandresca o fenixiana de los personajes de la farsa no es sino una consecuencia de la transcendentalidad de la farsa misma, que es la combinación de unos cuantos sentimientos ejemplarizados, tipificados, sentimientos-raíces de lo humano, especie de factores primos de los cuales la farsa es la calculatoria. *Polichinela* y consortes no son sino el esqueleto que se viste de sangre nueva en cada nueva época. Pero el esqueleto así vestido se moverá conforme al tipo *Polichinela*, esto es, según una forma de individualidad arquetipada a lo largo de la historia.

Lo que cada cual tiene de *Polichinela*, los sentimientos «polichinelcos» de cada uno de nosotros, es lo que embutimos en la figura de la farsa, que nos caricaturiza y nos burla así — con vivo placer nuestro —, y nos presenta gesticulantes y enmascarando la voz. *Polichinela-Stravinsky*, haciéndose a sí mismo sujeto de la farsa, va en busca de una categoría trascendente. Cuando *Picasso* pinta un *Aslequín*, ¿no es una atlequinada lo que hace? Mas todo lo que hay de hondo, de patético, de generoso y de bueno en el episodio quijotesco es lo que ha movido a Falla, el cual toma quijotesicamente a *Meléndra* por una apisonada princesa y al moro por un solemne malandrín. *Stravinsky*, en *Polichinela*, ve la farsa. Falla, en *maese Pedro*, ve la poesía. Gesticulante, fantochesca, con las actitudes y las aristas de la marioneta, con sus movimientos rectilíneos y su voz contrachecha, es como ve la farsa el músico ruso. Y a Falla lo que le atrae es el color de

romance de *Meléndra*, el deleite subjetivo del ambiente. Falla siente el lirismo del episodio tanto como *Stravinsky* percibe lo plástico de su tema bufo. A éste le sugestionan el gesto, a Falla le mueve la emoción*.

Para seguir un consejo — que me ha sido de invaluable eficacia — y que se ha brindado a los críticos jóvenes desde unas páginas que me son particularmente caras entre todas las de su autor, diré, consiguiendo — creo — mayor claridad, que *Stravinsky proyecta hacia fuera su Polichinela*, lo da forma plástica, talla y recorta el gesto sonoro, como un chico hace en cartón su fantoche y luego lo mueve vertiginosamente con los hilos que una fantasía sin par atada a sus articulaciones. Y, por lo contrario, Falla proyecta hacia dentro de su conciencia el episodio romancesco, convirtiéndolo en nueva sustancia poética, en fluido caudal lírico y emocionado. De aquí que aquello que en *Stravinsky* es un fenómeno actual y presente sea en Falla una evocación, visión de cosa remota. *Stravinsky* crea en cómico, en bufo, conforme Falla crea en poeta. *Stravinsky* nos atrae de nuevo la farsa. Falla de nuevo nos conduce al romance. Aquél, por el gesto sonoro, y éste, por la inefable conación de la melodía.

En cierto sentido, el procedimiento empleado por *Stravinsky* tiene una mayor eficacia que el seguido por Falla sobre la generalidad de los auditores, si se tiene en cuenta que, para conseguir emocionar, Falla cuenta, hasta cierto punto, con una predisposición de su auditorio para el sentimiento de la belleza peculiar al romance antiguo, la emoción de la cosa vieja y desaparecida, que tan honda huella nos dejó allí en años de puericia y que después hemos olvidado. Quizás quienes se han educado en la ciudad moderna y no han podido conocer la época de cantar romances de niños no puedan someterse a esta sugestión, porque Falla cuenta con remover nuestro pa-

* En *Petrúška*, *Stravinsky* materializa el drama de los muñecos hasta condensarlo en puro gesto sonoro. En *El sombrero de tres picos*, Falla húrtales en cuanto puede a la butonada para resolverse en música pura.

sado infantil, y con ello, la infabilidad de los recuerdos, archivo de gratitud y de inaudita beatitud cordial.

Pero este medio emotivo de Falla, que puede encontrarse en desventaja respecto al de *Stravinsky*, le supera desde otro punto de vista, y es la mayor susceptibilidad de las gentes para la emoción que para la bufonada, para la caricatura musical, a las que es propicia la musa *stravinskiana*. A los auditores ciudadanos antes referidos la obra de Falla les dejará indiferentes; a estos otros, sentimentales, la de *Stravinsky* podrá causar incluso un movimiento repulsivo. Entre estos términos y la emoción y la jocundidad, respectivamente, se mueven ambas creaciones.

Por qué la obra de *Stravinsky* tiende a concretar y la de Falla a diluir son corolarios que creo fáciles de sacar comprendido el teorema que antecede, así como el general aspecto duro y cortado de la música del eslavo y la tendencia a lo suave y a lo envuelto en el andaluz. La dirección del primero hacia un plano clásico es, asimismo, cosa tan señalada como la del segundo hacia lo romántico. Y verlo así no es sino percibir la recíproca de los paisajes naturales que en el camino histórico han conducido a los autores clásicos hacia la farsa y a los románticos hacia la poesía. Y entrambos a la música: unos, concibiéndola como acompañamiento, explicación, en cierto modo, exterior, objetiva; y los otros, como más acendrada expresividad, más intensa e inefable. Pero estos y aquellos, en resumen, como estimulante.

Restame hacer algunas consideraciones de orden estrictamente musical sobre las obras referidas. Una de ellas es la reducción de orquesta que ambas presentan y que no depende solamente del hecho de haber sido destinadas a lugares de dimensiones reducidas, ni está obligada por una cuestión social que de día en día merma a los compositores la cuantía de sus complicadas máquinas sonoras, sustituyéndolas por elementos más reducidos y menos dispendiosos. Son estas, razones exteriores que coexisten con la interna necesidad del artista de buscar de nuevo una línea más acusada;

un perfil más seco y definido, y esto se halla haciendo sonar preferentemente a los músicos en solistas, aproximando el conjunto orquestal al de un *concerto grosso* donde cada músico actúe a solo. «*Pulcinella*» es un ejemplo flagrante, y el presenciar los ensayos que, como director, hace el músico proceder a la ejecución comprueba hasta qué extremo límite los lleva y qué extremada pulcritud exige para conseguir la requerida plasticidad, nitidez y tersura de la línea melódica en cada instrumento, qué energía y vehemencia despliega para obtener la expresión en su punto de mayor madurez; tan aguda y tan precisa, tan nerviosamente preocupada de sí misma, que se comprende la dificultad de que ese músico interprete otra música que la suya y aun que sea capaz de prestarla una atención acendrada. Ciertamente, *Stravinsky* no dirige la orquesta porque sea un director de oficio — y esto le honra —; pero está lejos de ser un director de ocasión; es un hombre que, enérgico y apasionadamente, conduce a sus músicos a la busca de la expresión más intensa que quepa, haciéndoles que vean lo que su música tiene de rebultos (pintura de rebultos, por decirlo así), lo que tiene de «objeto», como él, un poco confusamente, pero con intuición segura se expresa. De tal manera, el estilo en que ahora trabaja — he podido oír intimamente su «Concierto» de piano, contrabajos e instrumentos de viento, aún no enteramente terminado — tiene ya la dureza, cohesión y fría brillantez de un filón metálico. En ese concierto, Bach aparece como tema estético, de un modo análogo al que *Pergolesi* constituye en su «*Pulcinella*».

Semejante concepto no podría ir expresado en otro lenguaje que careciese de la firme claridad tonal, la solidez y aplomo de la tonalidad de *Stravinsky*; recia base sobre la cual se incrusta la disonancia como puro valor acústico — expresión por el color de la disonancia, fuerza en el trazo, incertidumbre y relieve —, y que aún, como en Bach, resulta de un concepto polifónico, sin que etonalidad quiera decir en este caso la pobreza y rigidez armónica de los conservatorios. Quienes com-

prendan de qué manera íntima van unidas la firmeza tonal y la estructuración rítmica y arquitectural de los períodos, comprenderán que una música como la de Stravinsky no sería concebible de otro modo.

En este concepto de la clara definición tonal coincide Falla con Stravinsky y con Maurice Ravel, separándose un poco de otros compositores de primera fila en Europa que gustan de las tonalidades ambiguas o de la asimetría cadencial, que, unida a la vaguedad cromática, invita a la atonalidad; o bien, las mixturas tonales, que producen como finas superposiciones de suaves tintas. Falla tiene para estas una grata preferencia en tanto no perturban la arquitectura tonal del sistema; pero en lugar de atenerse a la bimodalidad característica del tonalismo clásico o a una falta de definición modal—Stravinsky participa y combina ambos puntos de vista—, Falla prefiere colorear su música con las blandas inflexiones de la modalidad antigua, de las llamadas *emodalidades eclesiásticas*, las cuales, siendo perfectamente sólidas como sentimiento armónico no padecen de la ruda articulación del sistema tonal conocido por eclásicos.

Se comprende el valor evocativo y el color de época que las gamas y armonías modales presentarían para Falla al trabajar en el «Retablo de maese Pedro», tanto más, cuanto que son el tratamiento adecuado a la sustancia melódica que emplea frecuentemente—evocación de romances del siglo XVII—y a otros elementos de inflexión popular. El tratamiento de esta materia sonora es opuesto a Stravinsky, procurando Falla que el esqueleto o bastidor melódico quede disimulado bajo el interés de su valor poético-expresivo, y redondeando sus contornos, velando sus perfiles, fundiendo sus formas en el tapiz general, de tal modo, que aun la voz del niño anunciador (*trujamán*) está utilizada con la excusa de la narración del texto cervantino; pero apagándose en seguida las palabras, dejando audible tan sólo el tonillo de la melopea y fundiendo luego al grupo orquestal el fresco timbre del contralto, merced a la soldadura del romancillo con que cada parlamento acaba.

De análoga manera procede Falla al emplear el *forte-piano* (o *clavés*) que hace ingresar en su orquesta. Son estos como portillos por donde penetrar en el prado florido de la evocación y del subjetivismo poético. Stravinsky, por lo contrario, procura retrotraer hasta nuestros días la gracia y jocundidad de otros tiempos, capacitándola para ser gozada por todo el mundo sin disputa—aunque siempre será cierto que el mejor catador se llevará el mejor regodeo.—ADOLFO SALAZAR

Sobre la sinceridad triunfante

EN el número anterior de esta *Revista*—en la primera parte de mis notas sobre Kant—opongo a las épocas de vida clásica la nuestra, y a la suavidad, la perfección, la quietud de aquellas, nuestro modo de existir áspero, agrio, roto, lleno de inminencias. Esto no implica—añado—que las edades agrias no tengan sus virtudes propias ausentes de las dulces.

Algunos lectores me preguntan cuáles son esas virtudes adscritas a nuestro tiempo, y yo he de reiterar que no podría satisfacer esa curiosidad de una manera concisa. Fuera necesario comparar con algún detalle la psicología del hombre clásico con la del hombre de transición, su tipo antagónico. Tarea semejante no es ahora oportuna. Sin embargo; quisiera no dejar por completo insatisfechas a gentes que poseen la genialidad menos solita en nuestro tiempo, la genialidad de ser curiosos. Ya que no pueda ofrecerles el sistema de las virtudes actuales les hablaré, en breve nota marginal, de una de ellas—tal vez la sustantiva, la que soporta todas las demás.

Es un poco difícil de decir, un poco sudas, pero yo voy a atreverme. Las épocas clásicas son épocas esencialmente insinceras. Ya está dicho. Hace mucho, mucho tiempo que sentía la necesidad de decir eso. ¡Pero era tan peligroso enunciarlo!

marse la fácil dificultad de Apollinaire, y mostraríamos, por medio de un contraste, cómo lo que su obra tiene de desconcertante, radica simplemente en elementos sorprendentes que una vez descubiertos permiten circular por ellos como por los desarticulados faldones de una caja de prestidigitador... Haríamos todo esto, y haríamos mal quizá. Recordemos, en cambio, esa su sensibilidad, que él trataba de combatir y de evitar—quizás porque la sentía próxima—, y respetemos el angustioso ruego de este feroz batallador, que no era, sin embargo, lo bastante inconsciente para no comprender que, desde su triunfo, tenía que implorar, de la posteridad, clemencia y perdón:

*«Soyez indulgent quand vous nous comparéz
à ceux qui furent la perfection de l'ordre.»*

ANTONIO MARICHALAR

Ravel, rabel y el Rabelín

A pesar de la zarzanda y de la chacona, y de Doménico Scarlatti, que como el otro Doménico de Creta se fue dejando ganar por la luz y el frenesí de España—qué dos españas tan verdaderas y tan distintas—y a pesar de las bravatas vienesas del Burlador y de las toscanas faccias del Figaro, paseada a la luz de las candelillas cosmopolitas; y aun con las aproximaciones románticas—olvidado bolero ardiente de Chopin, cartujo del amor en Valldemosa—y las iberias pintorescas de Chabrier y los rusos, España era un país inédito en el atlas musical moderno. Las barbas apostólicas de Isaac Albéniz y las rizadas melenas de Pablo Sarasate coronaron al cabo la

labor de exportación que venían realizando sucesivas promociones de estrellas de tablado y lentejuela. Un oriente, no menos fabuloso y tentador, aunque más inmediato y meridional, se mostraba radiante a los rancios europeos ávidos de exotismos. Y unos años antes que los músicos españoles encontrasen su verdadera ruta limpia de anacrónicos italianismos y germanismos, Claude Debussy enseñaba los arabescos de *La soirée dans Grenade* y Maurice Ravel purgaba los langores de la *Habanera* con la sana ironía parlanequina de la *Alborada del gracioso* y las comicidades para nosotros inéditas de *L'heure espagnole*.

Por fin, Ravel ha venido a España. Hacia tiempo que España había ido a Ravel. Desde su aldea natal divisaba en lejanía la costa guipuzcoana y los galantes pirineos del Bidasoa, río poliglota y diplomático. Evoquemos, por ejemplo, aquella «Jornada de las entregas de las serenísimas señoras doña Ana, reina de Francia, y doña Isabel, princesa de España, hechas en los meses de octubre y noviembre deste año de 1615», que nos relatan poéticos papeles de la época. Cuando los bidasotarras con algunos frailes más, pero sin carabineros, salutaban a las regias parejas—Felipe e Isabel, Ana y Luis—con las coplas que Lope de Vega, desconocido precursor de Gabino de Arana, nos trasmite en su comedia de ocasión *Los ramilletes de Madrid*.

*Zure negui ederro,
En el astaná,
Cativaturic nave,
Librea ninzoná.*

O sea: «Cara y ojos hermosos—añada más—me tienen cautivo—siendo libre.» Notamos también como adjunta Lope la traducción al modo del Baraja de *Jaun de Alzate*.

Por esos las musas de Maurice Ravel, músico francés, son tal vez un poco desenvueltas y salaces bajo sus pameles cortesanas, y se permiten, entre minué y pavana, ensayar las curvas lánguidas y voraces de la habanera y la jota. Esperamos

después de la visita, nuevas inspiraciones españolas. Parece que el Toledo del Greco, que no es precisamente el de Barrés, le ha impresionado profundamente.

¿Qué pensar en definitiva de la música de Ravel? Sin duda es el astuto maestro perfecto autocrítico que mide con precisión de nonnias las líneas esbeltas de sus graciosos partones. Que pesa con toda exactitud la masa, el timbre, la intensidad de sus juegos de orquesta. Genial y amanerado. Achaoso y adolescente. Parece que en la imposibilidad de hallar el surtidor preciso y central, limpio y deserto, mezcla las aguas de la izquierda y de la derecha, las ya un poco turbias y las todavía apenas aireadas para conseguir un equilibrio dinámico, ya que no el perfecto estático. Su péndulo oscila cada vez menos, pero como la savia le llega de los extremos todavía no ha logrado el instante maduro de la plomada. Soberano catador de especias, suple con el clavo y la canela, con la pimienta y la mostaza—esa mostaza tan francesa que heredó de Chabrier—el imposible milagro de la fruta en sazón cuyo secreto filosofal aventaron las auras turbadoras del ochocientos.

Ved siempre en su obra un punto, mejor, dos puntos de apoyo; porque siempre busca—clasicista más que clásico—la otra orilla del compás. Por eso, una vez resuelta una de sus creaciones, no la vuelve a intentar (una sonatina, un cuarteto, un ejemplar de cada especie). Sabe que habría de repetirse y prefiere mirar hacia otra época. Le hemos visto inspirarse en los clásicos, sobre todo en los menores. Así Horacio, el supremo elaborador de escayolas poéticas, prefiere los modelos alejandrinos a los viejos dóricos y jónicos para el ecléctico caserón de reproducciones que son sus libros de odas. Y así Ravel, siempre en un tono ambiguo de homenaje y parodia, recuerda hoy a Weber y Schubert, como ayer a Scarlatti o Rameau y mañana acaso al propio evitado Wagner.

Y, sin embargo, nada más lejos del pastiche nauseabundo. Este mago proyecta todas sus evocaciones en los espejos sin

fondo, doradas cornucopias donde las viejas calidades materiales se desvanecen con el placer delicioso y siempre nuevo de una ocupación inútil, palabras de Henri de Régnier al frente de los «Valses nobles et sentimentaux». Ravel es, por todo ello, el músico único de nuestra época. A ninguno saboreamos con paralela fruición. Su gusto entre podrido y agrida aún con su armonía de contrarios los mejores sacramentos para nuestro excitado paladar. Su melodía, bien definida, es, más que conductora, dirigida. Y por plenamente bella, no deja de ser amenerada, ni más ni menos que la de Mendelssohn o la de César Franck, en otros sentidos tan distantes de él. No se podría decir otro tanto de su adorado Mozart.

La razón para las modas de exotismo—oriente amarillo, mediodía tostado, occidente negro—es la saturación de centralismo insípido y estancado. Ha sido todo una ventilación artificial provocada con bruscas depresiones de nuestro equilibrio atmosférico. Pero la sanidad no puede venir de las frondas tropicales cuyas emanaciones han de ser pasajeras. La espesa cerveza strausiana y los cocktails franco-americanos han de ceder ante el alumbramiento, que ya se presiente, de una nueva vena artesiana—qué bella palabra—de agua fresca y razonablemente salina del indígena subsuelo. La salud está en nosotros mismos.

Y la música de mañana, más que a la música de Ravel, excelente precursor, va a parecerse a la de rabel. Ingenua y pastoral, filtrada de siglos sin que ella lo sepa siquiera. Como el cándido pastor, que todavía—hace pocos días lo he visto en la Montaña—tañe el hueco rabel—rabin lo llamau allí—ignora el mitológico abolengo de sus tocatas. Barnizado de silvestre resina, el arco, verdadero arco geométrico, con su cuerda de avellano pasea sobre el rabel toco y esbelto con su mástil largo y su hemisferio de cóncavo aliso cubierto del tirante y horadado pergamino. Así, aquel clásico rabel que en maridaje con la zampoña despertó nuestros primeros instintos bucólicos desde los versos escolares de Samaniego, se va convirtiendo en un símbolo de la música pura que deseamos. Y la mejor de la

música de Ravel, este encantador (otras sugerencias fonéticas francesas: *rêve, ravi*), no es su cargamento de cultura, sino sus aproximaciones, aunque sea con la ingenuidad deliberada y postiza del XVIII, a la eclógica música de rabel.

La de los románticos se escuchaba con los ojos cerrados. La del remozador de Dafnis y Cloe se oye con los ojos abiertos de par en par. Casi se mira. Bien está. Benito Repollo, el enojado alcalde del cervantino «Retablo de las maravillas» (qué música la que soñamos para este otro «retablo», maestro Falla), increpa al desmedrado Rabelin: «¡Válgate el diablo por músico aduendado, y qué hace de menudear sin citola y sin son! —¿no te lo decía yo, Chanfalla?— ¡No toques más, músico de entresueños, que te romperé la cabeza! Polbre aporreado Rabelejo. Música de entresueños. Si quiere decir músico sonámbulo, de pesadilla, no. No queremos música de entresueños. La queremos despierta, pero con su granito de nostalgia que nos obligue a entornar gravemente—nada más que a entornar—los párpados. Y mientras llega esa música blanca de rabel, gocemos las intelectuales afrosidias de la música de fuego de Maurice Ravel.—GERARDO DIEGO.

—ALFONSO REYES: *Los dos caminos*. (Cuarta serie de «Simpatías y Diferencias»). Madrid, 1923.

EN el fondo de la profeta sentimental de Alfonso Reyes un fino cristal nos anuncia que la reacción del fenómeno cósmico — hombres, cosas, libros o paisajes — sobre la psiquis del agudo escritor ha producido ya su precipitado. Un mosaico de esos cristales, vivos de color, de limpia arista, forman su libro, y cada página guarda el recuerdo de la secreta ley química por virtud de la cual se enlazan ó se desdennan los distin-

tos agentes. «Simpatías y Diferencias» se llama el libro, que confiesa así bien el proceso y el resultado.

Este de que hablamos es la cuarta colección que se cobija bajo el título común, y es, principalmente, una galería de retratos. Alfonso Reyes pasea por ella. En la bruñida superficie de los unos, en el limpio cristal que separa a los otros de lo externo, la imagen de Alfonso Reyes se refleja y se tñe de los tonos que ambientan cada pintura.

Con describirlas, el propio retrato de Alfonso Reyes surgiría, pues, claro e inequívoco. Yo, a lo menos, le veo al leerle tan limpio de perfiles, tan suave, justo y mesurado, en una hechura mental donde la fibra únese a la gracia que, cualesquiera sean las diferencias para sus opiniones, quedan todas las simpatías junto al cómo están expresadas.

En el paisaje espiritual de Reyes, los alisos no perturban su orden y parsimonia. Paisaje conforme al buen gusto clásico, igual de luces, de contornos netos, armonioso de construcción y donde las Musas pasean su decencia por un esped de jardín. Dos caminos surcan este paisaje, que piérdense en una perspectiva venturosa. El camino de América y el camino de España. Y, caminante de corazón ligero, Reyes no recoge en su deambular sino las flores más vivas, y respira su perfume bajo la sombra grata de algún prestigio tradicional.

¿Las diferencias? Las diferencias son como la sombra natural, leve y mínima, pero necesaria para modelar mejor las simpatías. Reyes no habla de lo que le disgusta. Lo netamente opuesto a las normas de su espíritu o de su sensibilidad debe quedar a un lado. El tono es, pues, el simpático y, las diferencias, como la disonancia armónica, se resuelven en seguida en la cadencia perfecta.

§

De cinco hombres de España habla. Y los busca en cada una de las cuatro cardinales, mas uno en el centro de la rosa. Pero mejor que los términos de la cruz, Reyes los cambia por

La vida musical

EL NUEVO Y EL VIEJO MOZART

Hace ya bastantes años se puso de moda una frasecilla: "Volvamos a Mozart", que valía aproximadamente por el "volvamos a Matusalén", de Bernard Shaw. Porque no hay que engañarse: ese pretendido retorno a Mozart no significaba una vuelta a las cualidades y calidades que hicieron inmortal a Mozart por los siglos de los siglos y que en su tiempo le dieron una eminencia, discutida como todas las eminencias, regateada como todas las exaltitudes y aun perseguida—al ser cierta la leyenda—por los más viles atentados. Verdi, que era un artista genial y que en edad perfecta compuso la obra cumbre del teatro lírico italiano, el "Falstaff", pudo partir a través de la augusta serenidad de su ancianidad gloriosa una serie tal de cualidades apetecibles en la música de Mozart que el encontrarse de nuevo supondría un progreso. "Volvamos a Mozart o a un progreso", dijo, y probaba con eso la ausencia en su época, de aquellas buenas viejas cualidades que se habían evaporado de la música italiana a consecuencia de una invasión de perniciosas influencias. Y es curioso que los resucitadores de ese aforismo verdiano son, precisamente, los que lo esgrimen como arma para defender ese mal estado de la música italiana, o de otros países, posterior a las tales influencias perniciosas, y no los que podrían utilizarlo como un argumento en favor del progreso. Progreso en un sentido evolutivo, semejante al progreso que la música de Mozart significaba sobre la de sus contemporáneos y que era el grado eminente de altura espiritual que da a un arte la concreción del pensamiento, la concreción en la manera expresiva, la claridad y lógica de la forma, la depuración del estilo, la extirpación de toda influencia que no proceda de una fuente puramente musical, y, por encima de todo, la afirmación de que una obra de arte "ha de ser" el producto de una crisis espiritual y de un estado mental que son patrimonio de las almas superiores.

El dicho vulgar de que "la historia se repite" no significa sino que en la evolución histórica se encuentran momentos en los cuales parece existir una notoria semejanza en las aspiraciones o en los simples hechos exteriores; el que un grupo de músicos actuales vea en Mozart un tipo ejemplar de sus propias aspiraciones, esto no significa un deseo de retrotraerse a aquellos tiempos y costumbres; es, simplemente, una imagen, una metáfora. Otra cosa sería ridícula, porque la historia no se vuel-

ve a lo que quieren los jóvenes; Mozart mismo supo burlarse suavemente de los viejos de antaño en su canción deliciosa "In altera vita". El "Retorno de Mozart" es tan sólo la aparente coincidencia de las cualidades excepcionales que en él descubren los jóvenes: fogosidad, intensidad, dramatismo, hondura patética contenida, equilibrio entre forma y materia jamás igualado, "musicalismo", adecuación perfecta de la forma constructiva al contenido expresivo, crecimiento orgánico de la forma como producto de la necesidad expresiva—que es en el fondo el principio romántico—, pero sin quebranto de las calidades puramente musicales—que es el principio del más arrojado clasicismo—.

No se entenderá ni se comprenderá bien este "Retorno de Mozart", sin haber sentido ni comprendido la significación y la belleza de la música contemporánea. Por eso, la interpretación actual de Mozart puede ser algo sublime o algo insignificante (en el sentido de no significar nada), según que el intérprete pertenezca a la rama nueva o a la vieja rama del arte. Mozart se joven en un intérprete joven y se senti en un intérprete senil; afirmación extensiva—aunque no tan patente—a cualquiera que sea el clásico interpretado. El lado dramático, hondamente patético; la inquietud latente en los desarrollos sinfónicos mozartianos correrá peligro de desaparecer, de evaporarse en manos de un intérprete frío y cálido. Pero es su vena jovial, su gracia divina, su sublime resplendor de juventud lo que, sobre todo, padecerá hasta la agonía. Puede ser lo todo, y puede no ser nada; no se sabe suficientemente la capacidad de columna que cabe en un intérprete.

Ad. B.

(Prohibida la reproducción.)

DE MANUEL MACHADO

El gran poeta, autor de tantas obras insuperables, se pone hoy a la venta

DEDICATORIAS

volúmenes V de sus Obras completas
Como "Alma", "Museo", "Apolo", "El mal poema", etc.

DI DICATIONS

cauliva por el lirismo apasionado y robusto de sus páginas, por la fuerte intensidad emotiva, por la armoniosa concepción musical de sus versos.

bajista que los pintores de vanguardia ponían en los retratos circunstanciales.

Cocteau, insistentemente, proponía una música nueva. Basta de nubes, de acuarios, de on-dinas, de guirnaldas, de góndolas; basta de todo aquello que ya hemos tenido; hagamos ahora esto, hagamos ahora "una música de todos los días". Siempre nos ha parecido admirable este propósito de hacer que la música bajase hasta el nivel realista de "todos los días". Pero Cocteau quería tapar todos los caminos de expansión para que la música quedase sujeta a ese laberinto de la cotidiana vulgaridad, peribándose en la ironía de la incidencia y en la estrechez de la anécdota.

Tamizendo la música en ese realismo de "todos los días", sería de más abiertas posibilidades dar la franquicia para continuar hacia un superrealismo, no sólo creador—por vías del

pensamiento musical—sino constructor, realizador. La música, de vuelta del cielo, de la naturaleza, del sentimiento, sólo le queda la virginidad de un contenido: recoger, musicalmente, claro está, la vibración acelerada, la desbordante sonoridad, el ritmo quebrado y loco de la época moderna. La música debe, en este sentido, ir hacia la Ciudad utilizando ese ligero y nuevo vehículo del superrealismo. Acaso en otras ocasiones hagamos una excursión teórica hacia estas confusiones de las posibilidades futuras, que dejemos anteunadas. Hoy nos sedujo partir de lejos para llegar a este cercano superrealismo. Queda inédita otra incitación: partir del superrealismo para llegar al radio de la estética divagatoria.

M. ARCONADA.

Madrid, 1928.



EN COQUEAU

En la hamaca de Aurora
mi deseo naciente
cantó con el clarín larca del gallo.

En el lecho de Siesta
mi deseo creciente
crepité en el brasero de cigarras.

En el avión de Tarde
mi deseo doliente,
con hélices de grillos, voló lejos...

En el bote de Noche
mi deseo moriente
fué a dormir a la playa de la luna...

MAYORINO FERRARÍA,

OVEJAS DE LA TRUJE

Ovillas de tinóides
que se destizan tolando
las ovejas, en francés,
mère... mère... van llorando.

Las armonías del viento
sobre la lira del verde
y un vago acompañamiento
(¡padres huerfanitas!); mère...

Por un verde caminito
van al horizonte azul
mère... mère... y un ganchil
las conduce, callandito,

Madrid, 1928.

MODERN MUSIC

PICASSO AND STRAVINSKY

ANDRE COEUROY

RARELY has it been possible to strike so perfect a parallel between two contemporary representatives of kindred arts as exists between Picasso and Stravinsky. Yet their personal acquaintance is of comparatively recent origin—they met for the first time in Rome in 1917. Picasso had not attended the notorious premiere of the *Sacre du Printemps* in May, 1913, for the Russian Ballet had little prestige at that time among the painters of Montparnasse. It was too fashionable for them and Picasso included it in his condemnation of the luxurious which, as Cocteau has told us, was then his fetish.

In 1917 the Russian Ballet was in Rome, with Diaghilev living in an ancient palace full of Persian rugs. He gave luxurious dinners, which the fashionable writer, Michel Georges-Michel, has described in his novel, *Les Montparnos*. The floors were strewn with dancers' slippers, the walls were hung with paintings by Cimabué, drawings by Bakst and sketches by Picasso. Picasso was there in person, with his inevitable pipe, his unforgettable checked shirt, and the strand of hair over his eye, silent and in love with a dancer whom he later married. Standing before a drawing by Raphael, he waved his pipe and said: "In Michelangelo, I can lose myself as in a great mountain but Raphael is the vast expanse of sky. What serenity in his line, what power!"

At this time, Picasso was developing in the direction of a linear classicism, as Waldemar George has so clearly pointed

3

4

ANDRE COEUROY

out. And it was then that Stravinsky, at a similar stage in his own development, met him.

Picasso, the Spaniard from Montmartre, had only to know Stravinsky, the Russian from Lausanne, to realize that he had neglected the *Sacre* merely because of an empty prejudice. To make amends he drew three sketches of Stravinsky, a full-face dated 1917, a three-quarter view of the composer seated, and a profile drawn a little later, in 1920.* These characteristic works may be placed in the new cycle of sketches, 1916-1920, which includes portraits of Elie Faure, Apollinaire, Diaghilev, Cocteau, Miassine, de Falla, the "Six" and Mme. Picasso.

And so Picasso and Stravinsky became collaborators—on a small but exquisite work, *Pulcinella*. It was only an episode in their respective careers but it is perfect, and, as the erudite André Levinson has put it, there breathes in it the spirit of the dance. Stravinsky, he says, has given the bubbling melody of Pergolesi substance by his harmonic raillery, the bantering impudence of the trombone, and the asthmatic gasping of the bassoon. The choreographer, Miassine, has treated the elements of classic virtuosity ironically, expanding the comic themes by expressing the joyous exuberance and the artificial gallantries of the cavaliers, who, in Picasso's costumes, disport themselves before the stylized setting of a Mediterranean port. *Pulcinella* himself seasons his pirouettes with ridiculous poses, accentuated by the cleverly draped sleeves of his white costume. The first effort of the Stravinsky-Picasso combination achieved exactly the right balance in stylized classicism. Evidently their paths, once they had crossed, were to lead in the same direction.

These paths had always been similar, even in their superficial windings. Both men followed the careers of their fathers. Picasso was the son of the director of the School of Fine Arts in Barcelona; Stravinsky was the son of a famous basso. The early predilection of the painter was for decadent subjects in the manner of Jean Lorrain. The names of his first canvases, exhibited in 1900 at Vollard's, have not been forgotten: *Morphinomane*, *l'Absinthe*, *la Buveuse*, *Tango*. The musician imitated Rimsky-Korsakov, Glazunov and Scriabin. Suddenly, they are "off." Picasso in the lead, for it is he who shows the way toward

*These drawings were reproduced in the first issue of MODERN MUSIC, published in February, 1924.



STAGE SETTING AND
COSTUME DESIGN
BY PABLO PICASSO
FOR STRAVINSKY'S
PULCINELLA.

pure form. Diaghilev, always on the alert, followed them with his eye. "Wherever I go," he said, "Mexico, Spain, Paris or Rome, the young men are turning from impressionism to pure form. It is impossible that an entire generation the world over is mistaken." It was not mistaken, it fulfilled its instincts, which had been uncovered by Picasso.

Picasso does not repeat himself. He lets his followers enmesh themselves in sterile imitation, he is already somewhere else. His art is composed of unexpected although logical strokes. Quite similar is the art of Stravinsky. The conscientious observer of each experiences a feeling of constantly recurring surprise. Picasso discovered Spain and El Greco; the result was his "blue period," his "red period." Meanwhile Stravinsky set off his *Feu d'Artifice* and made his *Oiseau de Feu* sing. Then Picasso visited an exposition and discovered negro art. He sketched, simplified and composed figures in cubes, he created "cubism." At the same time Stravinsky clarified his art in *Petrouchka* and the *Sacre*. "I want to paint like Ingres," said Picasso, and his line became almost lyrical though impersonal. Stravinsky thereupon produced *Renard* and *Les Noces*. Were they through? After meeting in *Pulcinella*, each grew more depersonalized, seeking a method of expression more stripped to the bone. Picasso's lines, which formerly created volumes, now were confined to one plane, while Stravinsky revealed the secret of objective and dynamic art with *L'Histoire du Soldat*, the *Symphony for Wind Instruments* and the *Octuor*. Finally, Picasso had hardly displayed his paintings at the Rosenberg Galleries in Paris in 1925, hailed by the entire Parisian school as a modern renaissance of the great classical inspiration, when Stravinsky revived the liturgical forms of the oratorio with *Oedipus Rex*.



But the parallel is most significant if we penetrate beneath the superficial resemblance of their careers. From every approach, there is an incessant, earnest, tenacious search, beneath a mask of indifference, for that feeling which arises from the free play of

art, the play of the elements composing that art. That is why Stravinsky's music after the *Sacre* (the *Sacre*, at least in its aesthetic principle, belongs to that heroic romanticism which begins with Beethoven's *Eroica* and comes down to us through Liszt and the *Valkyrie*) and Picasso's paintings after *Les Arlequins* strike a real response only in the breasts of those who prefer pure material in the arts. Stravinsky and Picasso now practise an art without any "expressive" intention and they have achieved in consequence an incredible intensity of expressiveness. In the music of the one we have a torrent of sound which seems to flow as if urged by an astounding force; in the painting of the other there is an outpouring of color without any obvious imaginative significance: in both cases the material seems held together, organized, by a mysterious relation whose underlying principle it is the critic's duty to define. Yet there is more present than mere solfeggio or decoration. A profound emotion emanates from their work, which, since it cannot be defined, must be compared to that aroused by such natural phenomena as a waterfall or a storm-swept sky. Picasso and Stravinsky have shown, each in his sphere and to our infinite delight, that when art is given free play, play of sound or play of color, the effect, for those who can grasp it, is of the greatest spiritual power. The musician and the painter have at last shaken off the poet and make us feel without the aid of words.



Despite their objectivity, the work of each of these artists is always human, and we believe the expression is more directly so in Picasso than in Stravinsky. Their style, it is true, is similar. It consists in a certain arrangement of their material, in the peculiar use of a specific element of that material (in both cases it is rhythm), in a characteristic method of work, in what may be termed accent. But is there not something more direct in Picasso's accent than in Stravinsky's?

Some time ago, Ernest Ansermet pointed out that Stravinsky is not solely a revolutionary; he is a constructive artist who has

El Centenario en Córdoba

Hay en esta urbe, hermosa y grave una institución secular que es como el arca santa del cordobésismo: la Academia de Ciencias. Hombreros jóvenes, de las más diversas aficiones y actividades; pero todos despiertos y avizores, al tanto de lo que pasa en el mundo del espíritu, comprendieron que el Centenario del Poeta era un caso de honra y de más valer para su pueblo. Desconfiando al principio de sus fuerzas, invitaron a otras instituciones también seculares y obligados a una colaboración... No les arredró el encontrarse solos, y redoblaron sus esfuerzos. Se dieron cuenta de que, ante todo, había que sembrar el gongorismo en su propia tierra, y formaron dos excelentes equipos. Uno de ellos, desde primeros de Mayo, recorrió los principales pueblos de la provincia,



GERARDO DIEGO

Director de un volumen de poemas a Góngora.

Bujalance, Priego, Pozoblanco, Cabra, recitando poemas de Góngora, hablando de la vida, de las obras de don Luis. En todos estos pueblos, encontraron siempre un poeta devoto que ofreció sus versos al gran cordobés. El otro equipo, el ciudadano, no dejó escuela, coleccionó la corporación intelectual de las muchas que existen en Córdoba, sin velada literaria, sin acto gongórico, y siempre, fuera y dentro de la ciudad, un retrato bien pintado de Góngora, presidía los actos.

Pero las palabras, pensaron estos buenos cordobeses, y pensaron bien, se las lleva el viento e inundaron la ciudad de libros, folletos, hojas sueltas y estampas.

El señor Priego coleccionó una antología de los versos de Góngora. Rey, el cronista de la ciudad, compuso un folletito biográfico para los niños. Se editó un fragmento de la *Elegía*

Cada poema de este mejorado Pígalión es un triunfo resonante sobre la humanidad.

"Hoy — decía de Stravinsky, Boris de Schloesser — nos damos cuenta, más o menos confusamente, que este arte, tanto tiempo ridiculizado, es precisamente el arte que hace falta, el sólo capaz de satisfacernos, de saciarnos, de fecundar el presente" (1).

"Esto explicaría — añade — el afán que sentimos de volver a él, de darnos de él buena cuenta, de comprenderlo. Porque comprender este arte es, en cierto modo, conocernos, comprendernos a nosotros mismos."

¡Cuántas veces hemos juntado estos dos nombres: Góngora, Stravinsky! Ambos expresan las más substanciales características del arte de nuestra época. Creó el primero un mundo lírico; el segundo, un mundo musical. Para uno y otro, en el principio era el cristal. En el principio era la clara inteligencia.

"Es preciso — decía el mismo Stravinsky — despojar la música del misterio, como la pintura, como la literatura, como la misma Naturaleza. El misterio es aquello que se ignora. Intentemos no ignorar nada. Y, ante todo, no ocultar nada."

Tres siglos antes pudo ya Góngora subscribir este canon estético. Tampoco Góngora ocultó nada. Para descifrar la pretendida maraña de sus versos, basta una amorosa exégesis. Y la sombra no nace del concepto, sino de la ignorancia — o de la lejanía — del lector. Góngora no apela al fuego fatuo de la azulesca fantasía, ni a la llama oscilante de la pasión, sino a la perenne luz de la tranquila inteligencia. Supo crear un recinto ultratemporal donde ir alojando sus extrahumanas criaturas. Para acercarse a su recinto, es preciso refrescar bien las pupilas, fatigadas por los reverberos de la calle.

Maravillosamente, se juntan en el verso de Góngora hembras lozanas, dioses, piedras, árboles, fuentes y moscos apolíneos. Acuden desde todos los mitos, desde todos los tiempos y lugares. Nunca en fúero tropel. Siempre en sosegada armonía. Desahogado el tiempo y la anécdota, unos y otros se cruzan en los frisos de la genial arquitectura, no para realizar una epopeya, sino para cumplir una ley de precisa orquestación.

Aquí los temas no son odios o amores, no

(1) *La Revue Musicale*, Diciembre de 1923.

Idiomay estilo.—Clasicismo y modernidad

[illegible]

El domingo 19 de octubre de 1964, el presidente de la República, Juan Carlos Olayo, se reunió con el jefe de la delegación peruana, el Sr. Carlos de la Cruz, para discutir los temas que se habían planteado en la reunión de la noche anterior. El Sr. Olayo manifestó que el Perú estaba dispuesto a aceptar las condiciones que el Ecuador le proponía, siempre y cuando estas no fueran demasiado onerosas. El Sr. de la Cruz respondió que las condiciones eran razonables y que el Ecuador estaba dispuesto a aceptar las condiciones que el Perú le proponía, siempre y cuando estas no fueran demasiado onerosas. La reunión terminó sin haber alcanzado un acuerdo definitivo, pero se acordó que se continuara la negociación en los días siguientes.

[illegible]

(1) Sin otros antecedentes, el presidente de la República, el general Juan Manuel Frías, al ser informado de que el general Nariño había sido detenido en un momento de su salida de la ciudad, se apresuró a ordenar la liberación de Nariño y a suspender la investigación que se estaba haciendo en su contra. El general Nariño fue liberado y se le permitió salir de la ciudad. El general Nariño fue liberado y se le permitió salir de la ciudad.

[illegible][illegible][illegible][illegible][illegible][illegible][illegible]

estudiante desairado, en la cantidad imprevista para nosotros, de la que se habla, la que es equivalente a la que se habla en la literatura. No hay nada que se pueda hacer, pero sí hay una posibilidad de que se pueda hacer. No hay nada que se pueda hacer, pero sí hay una posibilidad de que se pueda hacer. No hay nada que se pueda hacer, pero sí hay una posibilidad de que se pueda hacer.

[illegible][illegible]

La idea de que el arte debe ser un reflejo de la vida social y política, una crítica a la realidad, es una idea que ha estado presente en la historia del arte. En el siglo XIX, el arte se convirtió en un instrumento de transformación social. Los artistas se comprometieron con la realidad, buscando reflejarla y criticarla. Este compromiso se manifestó en el arte de protesta, el arte social y el arte político. Los artistas se convirtieron en testigos de su tiempo, reflejando la realidad y buscando cambiarla. Este compromiso se manifestó en el arte de protesta, el arte social y el arte político. Los artistas se convirtieron en testigos de su tiempo, reflejando la realidad y buscando cambiarla.

(Prohibida la reproducción.)

Alejo SALAZAR

Adolfo SALAZAR

que buscan sus destinatarios a través del mundo, y que runrunean en el griposo como si fuese poste de telégrafo de la gripe.

A su alrededor todos caían, y aquella mujer permanecía en pie. No había tenido ni la gripe del año dieciocho, ni ninguna de las posteriores.

Rojas volvía los ojos hacia ella como hacia la fémica milagrosa, y se decía, con la convicción con que había ido toda su vida de griposo hacia los remedios heroicos: «Más que el remedio en la mascarada de las farmacias, llenas de objetos de carnaval, lo que hay que encontrar es la mujer antigripal, ¡la verdadera mujer antigripal!»

Y el gran griposo, con la prisa con que se medicaba y se regimentaba, o inventaba los mitos de cada aprensión, se unió a la antigripal como quien se une a la inhaladora vitamínica.

Nunca era tarde para una nueva medicina, y más si así fundaba el hogar que todos le estimulaban a formar.

Comprendía, al fin, que la base de la familia es tomar enfermera para las gripes que han de desmoronar la vida durante los inviernos que dure la vida, y lograr, gracias a esa unión, un cultivo de nuevos griposos, que no sabrán lo que es «eso» hasta que sientan que sus células y sus átomos se quieren disociar, con insumisión desgarradora, porque no quieren formar ni un niño, ni un hombre, ni un viejo, aprovechando el primer pretexto para declarar su rebeldía disolvente.

Ramón Gómez de la Serna.

El arte al cubo

EL fenómeno curioso de una masa puesta en estado beethoveniano que aplaude la «Sinfonía» de Ernesto Halffter, no debe precipitarnos en ningún optimismo sobre el juicio de los públicos de mitin congregados por los conciertos. Más bien tiendo a pensar que esta música nueva fué aplaudida precisamente porque no fué entendida. Hasta tal punto es fuerte nuestro pesimismo que, en casos semejantes, siempre atribuimos el aparente acierto a un error fundamental. El público, me parece, se ha contentado con el goce primario de las sonoridades propuestas. Ha creído con fe en las figuras allí representadas, en su existencia real, sin ver que eran no más reflejo, virtualidad. Como a veces en el cine la máquina retrocede y descubrimos que el rostro primero y casi tangible era una imagen especular, asimismo esta música obliga a poner simultáneamente el oído en dos puntos tan lejanos, distender entre ellos un intervalo tan enorme que se cuenta por siglos. La paracusia, en que un sonido mismo se oye distinto en cada oído, aquí era temporal. Pero estas desafinaciones y diso-

nancias no pueden nunca ser percibidas—o si percibidas, nunca gustadas—por los oídos al unísono del vulgo. Tal vez fué la invención más exquisita de una compañía rusa, la bailarina de la Opera, con tonelete de gasa, que insinuaba en todos sus escorzos, trenzados y *ecarts* demodados y ridículos el descoyuntamiento del *charleston* más actual, como un tic muscular contraído en las noches del *dancing*, trasluciendo siempre a una Josefina Baker al través de una Loïe Fuller. Este caso evidente de transparencias superpuestas, de disfraz sobre disfraz, de triple personalidad—porque la bailarina no era Loïe ni Josefina, sino Anutchka—fué invisible, opaco, para el público, que pasó la hoja sin sospechar la filigrana.

El arte se desarrolla como una matemática. Haydn, Mozart, nos están diciendo una tarde entera verdades incontrovertibles como dos y dos son cuatro, cuatro y cuatro son ocho. No hay objeción en contra, sino un cansancio escolar. Pero si encerramos esa sencilla suma en un paréntesis y la oímos como evocación y anacronismo delicioso, la operación se complica con una elevación al cuadrado. Entonces, ya no vivimos dentro de esa música como vivieron sus contemporáneos, como el gusano dentro del propio capullo, sino desde fuera de ella como si aplicásemos el oído a la rendija de un mundo brillante y extraño, por donde nos llega trémulo el leve son de un minué lejano. Por bajo de las músicas resucitadas de Wanda Landowska escuchamos la profunda nota pedal del Terror. Vemos blancos cuellos alargados, donde nuestros ojos ponen, como esa imagen secundaria del sol

sobre el papel, un hilo rojo, un collar de sangre casi imperceptible, semejante a esa junta que en las figuras de porcelana deja la tracción del molde, como si la cabeza y el cuerpo de estas evocadas marquesas estuvieran unidos artificialmente por esa fisura ya histórica del cuello.

La modernidad parece declararse en el hombre moderno, principalmente en este placer de lo pretérito. Diríase que no es más moderno cuanto más anhele el porvenir, sino cuanto más goce del pasado como tal pasado definitivo y perfecto. Racine escribía tragedias antiguas para actrices *rococó* y actores como *chambelanes*, y más tarde, Júpiter mismo fué un *sans culotte*. Pero nosotros alejamos presurosamente las cosas, transportándolas en seguida al horizonte, para envolverlas en lontananza. Todavía no han acabado de morirse y ya estamos hallando en ellas pátina, sabor de época. Unos con mayor prontitud que otros. Aun vive lo cursi, si bien agonizante, y ya Ramón Gómez de la Serna proyecta la «sala cursi», como pudiera proyectar un salón Luis XV.

Estamos en el cuarteto. Las figuras jorobadas de los ejecutantes, que aprietan contra el hombro el omoplato sonoro de sus violines, dan a nuestros ojos la fijeza necesaria a la evocación. Alrededor de la música ponemos su ambiente propio, ponemos la *compagnie*, a quien Couperin sonreía desde el clavicordio: en suma, ponemos tantas cosas entre nosotros y la música, que casi desaparece la música. Y sólo así—curiosa paradoja—gozamos plenamente de ella. Pero relativamente, esta evocación es un goce pasivo, un

agua enturbada, pero quieta. Necesitamos la complicación de otro exponente más elevado, encerrar el paréntesis de la evocación en otro paréntesis: el de la ironía. El pasado, como tal pasado, puede ser también—¿por qué no?—tema de juego, de piqueta y broma, realidad con que hacer *jongleries* en el aire, objeto donde infundir un buen humor juvenil.

Algunos críticos ven en esto una vuelta a la tradición, a la forma, al ritmo. Pero es una vuelta muy singular. Debussy se aparta de la tradición, olvidándola simplemente. Pero si ahora se vuelve a la tradición es para machacarla, triturarla. Si se vuelve a la forma es para agujerearla. Si se vuelve a la forma es porque para haber deformación tiene que haber forma, si bien destruida. Si se vuelve al ritmo, después de la disolución en las más vagas armonías, ¿a qué ritmo es? Al de los motores del jazz-band; al ritmo más corporal; al ritmo sin intervalos vacíos, sin poros, al contratiempo y la síncope, es decir, al contrarritmo. Si se vuelve a la tonalidad es aludiéndola por la disonancia de otra tonalidad. Buena prueba de que la evolución del arte es más fuerte que cualquier programa consciente, puesto que inmediatamente le somete a sus designios.

De los ensayos de una orquesta se extraen muchas enseñanzas. En los de la Sinfonietta, de Halffter, vi, por primera vez, una orquesta que toca de buen humor. Después de atravesar el oído esa penumbra sonora de la afinación, esas *coulisses* de la sinfonía, la sonrisa se dibujaba—casi imposible—hasta en el rostro dulce del flautista. Un viejo violinista, acostum-

brado a cantar en su violín, parecía resistirse a la invasión de la alegría. Su vecino, que le veía muy a la zaga, le entrenaba, le invitaba con codazos a seguirle. Un día oí a Halffter exclamar ante *Les Musiciens* de Picasso: «¡Esto es, esto es!» Quería decir: «Esto debe ser.» Yo me represento los once solistas de su Sinfonietta como once *musiciens* de Picasso.

No es posible escuchar el tiempo más sereno de esta Sinfonietta, el *adagio*, sin percibir la formidable burla latente. Su magnífico *crescendo* se burla de su propia sublimidad antigua, creada a propósito, por la voz de una antigua disonancia. Antes era el momento que pudiéramos llamar la apoteosis irónica del trino clásico. Otras veces una deliciosa flauta de Bach sonando a *swanee whistle*. Es una música que no se deja oír a ella sola: tiene dos referencias externas a ella; exige una audición binaural para poder percibir el tercer sonido, el no escrito. ¿Cómo el melómano semanal del concierto público hubiera consentido esta broma con el Arte? ¿Cómo podría alcanzar estas complicaciones sonoras?

Música ha sido por mucho tiempo sinónimo de melancolía, lirismo triste, encanto mágico. No era una musa, sino una sirena; siempre *musique de perdition*, como la canción que, en el cuento póstumo de Barrès, el maestro Kyuen caza, como a una fiera, una noche en un camino para su princesa Ling. Por mucho tiempo, música fué sinónimo de vaguedad. Se iba al concierto a flotar y mecerse en las concavidades de la armonía. Pero esta música nueva es clara, alegre, y salta y danza equilibrada sobre la cuerda del ritmo.

Se ha dicho que la música penetra en los santuarios del alma, que nos hace conocer zonas muy profundas de la vida, que despierta pensamientos velados en el último fondo del ser. Se ha hablado del prestigio misterioso de las melodías. Pero las melodías de Halffter son juguetes con el resorte más sencillo e ingenioso. ¿No es un juguete la escena del contrabajo y el fagot bailando la polka?

Sin duda, el burgués prefiere la otra música, la que hace soñar, llorar y le santifica como una extrema unción al fin de un día vulgar; la música que le posee y anonuda. Pero nosotros preferimos la música que está fuera de nosotros y allí se queda, la música que se ve. Cada cosa en su sitio, y el hombre aparte y fuera, separado triunfalmente, de todas las cosas, como una estatua erecta y eventa.

Probablemente es un rasgo típico del arte actual presentar en áspera desnudez sus problemas. En toda obra última se descubre a primera vista la obra y el problema sin recubrir, casi numérico. Como el andamiaje muestra que el edificio está en construcción, así el cuadro cubista deja ver el andamiaje puesto para obtener el volumen. Y en realidad, más que el volumen verdadero del objeto están dados los elementos para construirlo. Lo que desde luego no encontramos es la solución. Esta es nuestra anomalía; que sentimos fruición cuando la obra de arte nos presenta problemas y no soluciones. Nunca gozamos de ella ingenuamente; necesitamos agrios que nos descompongan la simplicidad propia de todo goce. De aquí la agresividad del arte nuevo contra el viejo, porque patentiza

el problematismo que éste daba por resuelto; por tanto, su falsedad. El arte actual, sin duda, posee un valor substantivo, pero en buena parte existe como contragolpe de su antecesor, del que necesita como la pelota de la pared. Sin el impresionismo, el cubismo no bota.

Precisamente, por ser una creación lograda, este hecho es más significativo en la Sinfonietta. Hay en ella ritmo, forma cabal, melodía concreta. Pero no deja de ser menos cierto que ha habido que pedirle todo a un siglo pasado. Simplemente con esto se declara el callejón sin salida a que ha llegado la música. Existen—es cierto—ritmos, formas y melodías de hoy; pero también esta obra parece indicarnos que, por sí mismos, no subsistirían, que tal vez sirven únicamente para hacer la ironía, para producir la disonancia y la deformación y trazar sobre la curva elegante de las cadencias una quebrada accidentadísima que la secciona. En la música antigua, melodía y ritmo eran eso, sólo eso; recorrían seria e inocentemente toda su trayectoria vital. Pero nosotros no los gozamos sino en tanto los vemos sucesivamente hechos, deshechos, rehechos, cayéndose y alzándose al atravesar toda una serie de riesgos que su propio creador les va poniendo, como por broma, en el camino.

Aquí es el momento de exclamar escandalizados: Pero ¿estamos en tal situación que la música necesita evocar otra música y, además, burlarse de la propia evocación; que la forma necesita de la deformación, el ritmo del contrarritmo que le golpea; en tal situación que ninguno de los componentes artísticos se goza di-

recta, sino oblicuamente: que el arte, en fin, es el juego con el arte?

El arte nunca ha sido ingenuo, aunque a veces lo pareciese. El deleite estético nace siempre de la conciencia de una duplicidad, es decir, de una actitud irónica. Tomemos el ejemplo más sencillo: la metáfora. No existe más que cuando el sujeto posee la conciencia de que los dos objetos comparados son esencialmente distintos y que su identificación es capciosa. Ha de lanzar los ojos en dos direcciones opuestas para traer a coincidencia en su visión dos cosas incongruentes. Si creyera en su identidad real, la fruición desaparecería instantáneamente. No; el arte no es nunca ingenuidad, sino ironía. Pero a veces esta duplicidad primera recibe nuevos dobleces: el arte al cubo.

Fernando Vela.

Notas

Bajo el signo del Espíritu

MAURICE BARRES entró una tarde en la catedral de Auxerre. Buscaba una Sibila, y halló un grupo de rapazas burlonas que estaban aprendiendo el Catecismo. Entre ellas, precedido del sacerdote catequista, llegó Barrès hasta un retablo, donde le aguardaba la imagen polvorienta de la Adivinadora.

—Aquí la tiene—dice el cicerone—. Precisamente está ahora de charla con el-Espíritu Santo.

Sobre el hombro de la Sibila se posaba, en efecto, una paloma, como suele posarse en el de Santa Teresa para ir dictándole *Moradas*. Más tarde, en París, la misma paloma invade el aposento de Barrès, se aloja sobre algún volumen nacionalista y dicta al sumo pontífice del culto al *Yo* un sabroso ensayo, que, con otros siete, componen el volumen *«El misterio en plena luz»*.

No trae en el pico esta paloma el ramito de olivo de las cañadas armenias, sino el rojo carbón de Isaiás. No viene del Ararat, sino del Cenáculo. *Espíritu* quiere aquí decir *Fuego*. Pasión. Barrès ha puesto en limpio muchos horrores del

* *Le mystère en pleine lumière*, (Librairie Plon, París)

El festival Falla

He aquí la mayor emoción junto a la mayor devoción. El arte, cuando se recoge—impopularidad—, no es más que un secreto dentro de una caja. Cuando se destruye—popularidad: plenitud—es un torrente desahozándose por una monada. Nada emociona tanto como sentir a todos palpitados por él. En entonces cuando se comprende lo que el arte tiene de religión—estética del siglo pasado. Evidente. (Con todas las salvedades modernas)—, lo que el arte tiene de fluidez, de comunidad, de primitivismo.



FALLA, por Maroto

No abusamos demasiado de la impopular pureza. Nada se pierde por incompreensión. Sólo se pierde lo falso, lo pobre, lo negativo. Naturalmente, todo verdadero artista sale de noche de la gruta de su espíritu. Y tiene horas oscuras. Y tiene alambros de silencio lujosos pies en marcha. Pero, más pronto o más tarde, llega a puerto de luz... (Porque es arte, el que camina llega. Lo difícil es caminar—movilidad: evolución—. La mayor parte de los artistas tienen por marcha, por velocidad, un simple marco de ellos. Crean novena, pero serán perpetuamente sentados, inmóviles.)

Más pronto o más tarde—presente, en medida de historia—llega la convergencia. El público y la obra se dan, al fin, un abrazo de vértice. Y como buenos enemigos, saben comenzar revueltas con fervores. He ahí, entonces, el momento óptimo y gozoso—la emoción y la devoción—. He ahí la hora de afinar los destempestos de espíritu y ponerse a entonar cuerdas de alabanza. Porque es grato ver que, a pesar de las vicisitudes de tormenta, el grano se robustece, el pan se amasa y todos gozan del festín.

Y perdura aquello que tiene peso, no liviandad. El que está vestido de plumas se quejará desahogado: el tiempo y el viento—dos fuerzas—arrancarán el plumaje. Nada más sencillo que divertirse a quien se cubrió con liviandades ajenas.

El verdadero artista sabe que su obra es un amor hecho a fuerza de muchas caricias. Forjado al jaque de muchos esfuerzos. No puede o aporarse. No puede perderse. Tiene su propia historia. Llena su tiempo, su época. Le justifica, le realza. Que ronden noches adversas—Manuel de Falla: vida de ejemplo—para la bella obra elaborada con pureza y nobleza, siempre llega su primavera. Triunfo. Se abre el sol. Cálida época de gloria.

Falla está pasando por la hora desrealizante de la glorificación. Casi al borde del santoral de los mitos. En abstracción, por el mundo. Por la cultura. Admirable. En concepto de historia, ya nos vamos dando cuenta de la pirámide de su significación. En Falla está la música plenamente ligada, acaso por primera vez en nuestro país. El representa la cima madura, sobre taludes de intentos—Pedrell, Albéniz, Granados—. Tenía que ser así. Primero, manantiales. Después, el río hondo, camino del mar.

Nuestra música necesitaba esta elevación de referencia. Para sustener el pie y saltar al futuro. (Porque el punto de apoyo, no sólo representa una facilidad para el salto, sino una ejemplaridad para la misma. Eso es lo importante: el cambio de nivel. El cambio de plano. Como principio, siempre es necesaria una inclinación de altura. El arte se regula con ella.)

En España ya está la música—que obra de Falla—elevada en elevación de plano. No es equivocación: perfecta proporcionalidad. Los jóvenes músicos tienen, en sólo señalado el camino—camino: una continuidad. Y una continua diferenciabilidad—, sino el nivel. Efectivamente. Ardo Salazar, entre la luz y la sombra. Ve no hay arena de sombras, dispuestas a burlar la intersección del navegante en música. Un joven de talento puede dirigir con claridad los horizontes. Y cuando hay horizontes visibles no hay cansa.

En otros países de fuerte tradición no existe problema en este sentido. La tradición es un cable tenaz, y ya se sabe que los ejercicios

algunos al volver sobre formas clásicas. Acaso tampoco en otros artistas. (El símbolo es el mismo en todas las artes y en todos los países.) El problema es diferente. Puede ser así: mientras en algunos países se pretendía burlar la tradición, aquí se deseaba restaurarla. Exceso allí. Falta, aquí. En pintura, hacia un primitivismo de toscas formas. En música, hacia un salvajismo folklórico—de negros de jazz—. (Porque el lujo de jugar a los salvajes sólo pueden permitirlo culturas—o tradiciones—demasiado civilizadas. Por lo visto, sólo cabe la evasión cuando se llega a la meta. Mientras tanto, hay que estar sujetos al encintado de la carretera. Sujetos al curso—sinuoso—de la tradición.) (El primitivismo—en arte—es una consecuencia, un estado superior del universalismo. El primitivismo—en la cultura—es universalidad: Pre-historia. Pre-tradición. Pre-nación.)

Falla, con el "Retablo" y con el "Concierto", reivindica y renueva nuestra tradición musical. Una tradición clásica, más que folklórica. (Pero el clasicismo, girando en torno a temas de danza, está, por tanto, muy cerca del folklore.) Falla ha demostrado al coro de escépticos que nuestra nación no se está en substancias musicales antiguas. Para buscarlas, es necesario ahondar bajo el tópico—bajo el españolismo musicalizado—. Con qué entusiasmo aplaudiría ahora Pedrell, mareador estético de la rima!

En general, toda la obra de Falla es de un embriellado maravilloso. Tiene una abundancia de temas, de ligeros motivos—oro: refulgencia—que deslumbra. Es admirable cómo este hombre ha sabido tratar la abundancia. La ha tratado por eliminación, por espuentización. (Porque lo difícil no es añadir, sino quitar. En la prosperidad, reducirse a lo necesario. En la eudemonia, reducirse a lo sobrio. En la naturaleza, reducirse a la luz.) Así resulta que su obra, teniendo como tema, elemento para ser profusa, es sencilla. Su polo, pudo ser—en naturalidad—sólo. Así es bellamente—jurado: la claridad entra por todos los sitios: por entre todas las ramas.

Esta misma forma de diversidad se luce presente en el "Retablo" y en el "Concierto", obras trágicas por el conducto disidente de los retornos. No hay en ellas unilateralidad y, por tanto, pobreza. Saltan a la superficie muchas fuentes, muchos ritmos. Desde lo ingenuamente popular a lo esmeradamente culto. Desde lo romanesco a lo religioso. Y de continuo, la modesta aspección de las disonancias o la diversidad de plumes, o el salto de modulaciones, haciendo viajes actuales por florido carjelo clásico de la forma o de la melodía.

El "Concierto", obra nueva en el festival—demostrando escaparaté para una perla: Demasiado teatro para una obra de cámara—, es, efectivamente, una de las proterías más bellas granadas en nuestra física. (Con observación. Una distinción en los ritmos: qué recuerda la de Stravinski en "Palcinella".) Qué nobleza la de Falla en este "Concierto". Los dos tiempos últimos—el lento y el vivace—, contraponiéndose, son admirables. El uno, con amplitud de curva, con grandezza de polifonía, y el otro, fluente—bailante—, saltando por el tapiz del siglo XVIII con respingo retentivo de locata.

Además de estas dos obras, en cierto modo engarzadas en un mismo prosoyismo, el concierto del festival estaba completado por otras dos, "El amor brujo" y "Noches en los jardines de España", ya conocidas a través de audiciones más o menos frías. Programas lo suficientemente amplios para recoger los despojos característicos de Falla. Se hubiese deseado, sin embargo, ver "El Retablo de Maese Pedro", con su primitiva organización de muñecos. Y que la voz del Truján no hubiese sido la de la señora Galati, muy bella voz, pero muy poco útil en esa sustitución. Es lástima, porque el público no pudo darse idea de la belleza de este recitado.

Orquesta. Solistas, Frank Marshall al piano, José María Francés en el clavicémbalo. Falla dirigió sus obras con la precisión y el cuidado que sólo sabe poner el muer. Muy bien. El maestro Lascalle, director de la orquesta del Palacio de la Música, organizador, animador de estos festivales. Muy bien. Desde la humilde localidad de Galicia, refugio de la gente entusiasta, se oye, más que la orquesta, las bocinas de los autos. Muy mal.

Un bullicio de aplausos—de gloria—convulsó de emoción el festival. Sesión inolvidable. 3-11-1927. Triunfo del espíritu moderno. Desde ahora, el público será más comprensivo. Ya se puede ser optimista. España tiene jerarquía musical. Conciencia. Duerme.

Manuel de Falla, músico: inmenso

CESAR M. ARCONADA.

"La Gaceta Literaria"

SE VENDE EN PARÍS

10, rue Gay-Lussac

Librairie: LEÓN SÁNCHEZ CUESTA

CONCESIONARIO PARA LA VENTA

Precio: 1.50 fr.

MODERN MUSIC

"NEOGOTHIC AND NEOCLASSIC"

ARTHUR LOURIE

A MATERIAL change is taking place in the esthetic approach of artists who are lending this period its vital significance. The stimulus of the emotional is being obviously replaced by the stimulus of the intellect. A new style is coming to life in the clash of two tendencies. Of these one may be termed neogothic, by which I do not mean a return to the style of the middle ages but a movement toward the expressive in art, a tendency which finally becomes an end in itself. Here, slightly transformed, is the same strain of individualism which belongs to the nineteenth century and whose natural consequence was expressionism in its extreme form.

On the other hand there is plastic realism which is the true medium of the purely musical idea. To put it exactly, neoromantic emotionalism is giving way to classical intellectualism.

These systems, both firmly entrenched in our age, are diametrically opposed; one excludes the other. The first, always ego-centric, concerns itself solely with the temporal and ends only in an affirmation of self or the personal principle. The second seeks to affirm unity and unalterable substance. Transcending the limits of the temporal, its goal is a fixed place in the conception of musical time.

What I plan to do here is not to analyze the abstract musical forms toward which these tendencies lead but, in reference to them, to examine certain important characteristics of style in the recent past as well as in the present state of their crystallization.

3

4

ARTHUR LOURIE

There is much talk today about "pure" music. This is, however, an old problem. The aspiration toward pure art appears periodically whenever the way becomes blocked and the sense of direction in art is confused. Then the problem of pure form and material looms in the foreground. The immediate dilemma is a direct consequence of the intellectual attitude inherited from the end of the last century, from that combination of values willed to us in the form of post-romantic and individualistic culture. The effort of the first quarter of the twentieth century has been not to take possession of this heritage but to go beyond it and to prepare the way for new realizations. So far this end has not been attained. Now we are probably witnessing the last phase of the struggle between these two hostile forces, the one representing the personal and romantic principle, still unconquered and active in the guise of expressionism, which I call neogothic and ego-centric; the other, organically different, seeking to construct neoclassical forms by triumphing over personal utterance and affirming as the basis of an objective style a greater-than-individualistic principle.

The artists of the first group claim to be innovators and announce an esthetic creed that is "revolutionary;" while the second represent a conservative and reactionary element. To make a generalization, one may locate the contemporary musical camps as to their relative positions in the following way: at the extreme left, the expressionists; at the extreme right, the neoclassicists; with the adherents of impressionism in the center.



Despite all the esthetic upheavals and revolutions that have swept over European music in the last twenty-five years with the invariable slogan "a break with the past," the bond with the nineteenth century has never really been severed. That much is certain. On the contrary, rather than a rupture there has been a strengthening of the ties with that earlier music so detested by radicals throughout the world. The expressionists have com-

+

"NEOGOTHIC AND NEOCLASSIC"

5

pelled themselves to return to it within the last few years, not without an evident compromise in direct contradiction to their previous activities. For the neoclassicists, on the other hand, the return was spontaneous and simple; for them it was merely a matter of choosing the line of least resistance.



The musical heritage of the nineteenth century, so recently rejected, has acquired new recognition, it is being called upon to influence contemporary music. Hereafter the effort to create a new culture will probably be realized (if it is not already being achieved) by adapting and assimilating the elements of the earlier period in the later, without the sense of necessity to separate the one from the other. Our attitude toward the past century, moreover, has fundamentally changed. We are now far from looking back with scorn and condescension, conceding it only mediocre value. Today the opposite point of view has developed; we are, if anything, too reconciled, too inclined to exaggerate the importance of certain formulas of the past, some of which are banal and insignificant. We have even reached the point of raking up small fragments of that past merely because we find in them traces of good craftsmanship, of impersonality and perfected solidity, as, after an accident, we gather up the objects that have escaped destruction, especially those which may prove still to be of some use. After the "audacities" of the radicals which began in revolution and ended in anarchical destruction, we now are experiencing an even gloomier tedium.

At any rate, the two opposing camps agree as to the need to re-appraise the musical values of the last century. But both must face about and start again from the beginning.

Revolution inevitably leads to anarchy. To destroy a value long considered immutable is enough to bring about a general collapse. From the six tone chord of Scriabin it was only a step to the twelve tone scale of Schönberg and to the disorder that followed. On the other hand it is equally true that this reaction eventually resulted in torpor and inertia.

Following the command recently issued to go back to Bach (and by the same token to the eighteenth century), only two or three years were needed for the wholesale imitation and production of old and outworn formulas. All in the name of neoclassicism, music was turned out in the manner of Czerny and even of Clementi. It would be useless to consider this subject at all if the questions it raised remained solely in the realm of musical theory. But the fact is that one can have no direct contact with the music of the hour without confronting this general situation. Concretely speaking, the controversy concerns itself chiefly with the work of Schönberg and of Stravinsky. The art of these two composers, who are at opposite poles in the world of contemporary music, exactly expresses the dualism I have been describing.

Here are two conflicting musical conceptions. These two esthetic attitudes seem also to represent two distinct ways of looking at the world, the result in each case of a quite fulfilled experience. This experience appears too solidly grounded to permit a thorough reversal or radical change through a later evolution of the artists. It can only attain completion and variety, or gain in precision. Moreover, such an about-face is hardly likely as both Schönberg and Stravinsky have already almost conclusively taken their positions.

To treat the matter dialectically, Schönberg may be considered the *Thesis* and Stravinsky the *Antithesis*. Schönberg's thesis is an egocentric conception dominated by personal and esthetic elements which assume the significance of a fetish. Here esthetic experience takes the place of the religious, art becomes a kind of substitute for religion. Stravinsky's whole aim, on the other hand, is to overcome the temptations of fetishism in art, as well as the individualistic conception of a self-imposed esthetic principle. From this point of view, art is the normal function and projection of experience. The principle here affirmed is the limitation of the ego and its subordination to superior and eternal values. The two movements, characteristic of the modern artistic world, divide it into two camps, each of which, though possessing many variants, follows on the whole, one or the other of these banners.

Stravinsky's art is a reaction against Schönberg's esthetics and all conceptions belonging to that order. This is why he may be called the *Antithesis*. Naturally, only one aspect of Stravinsky is considered here, and one which would hardly seem important if his work as a whole were being estimated. The reaction stirred up by Stravinsky appears like an antithesis set squarely against the neoromantic individualism of which Schönberg is the most typical representative. The order to return to Bach given by Stravinsky, was taken up and proclaimed in the name of neoclassicism and in recent years it has steadily become more palpable, more aggressive, more powerful and altogether contemporary, while the movement represented by Schönberg has begun to decline. The latest works of Schönberg even show a certain hesitation, an attempt to adapt themselves to the situation in which one may discern a sort of concession to neoclassicism. His musical material always remains the same but he is showing a change of attitude toward form. Schönberg is endeavoring to establish a bond between arbitrarily created form as he previously conceived it and classical, that is to say, typical form.



But aside from the personal contributions of Schönberg and Stravinsky it is obvious to all that the so-called atonal music created by the former and the neoclassical music launched by the latter have had their day so far as movements are concerned. They cannot really be considered as active forces in the present situation.

For atonality leads to the creation of a new principle of musical construction which, in seeking to control the element of emotion and evoke a purified and obedient material, becomes itself subject to this element—a phenomenon not recognized until recently. The further we are from the period in which works deriving from this principle are composed, the more they appear in their true light; they reveal their essential nature as subjective and determined by a psychological element which is, above all else, extra-musical.

Catolicismo y Clasicismo

La filosofía del clasicismo creo que está todavía hoy por hacer. Per-omnino, me inclino, cada día más, a considerar Clasicismo y Catolicismo como términos equivalentes. Sea como quiera, lo que nos importa consignar aquí es la compensación relativa que el clasicismo literario de la alta figura, cuyo pensamiento nos ha tocado examinar, trae a su visión romántica del mundo.

Un elemento aun debe apreciarse para llegar a un juicio completo, un elemento con cuya alusión vamos a terminar. Es indudable que en todo romanticismo sin matiz hay siempre una propensión al obscurantismo. Obscurantismo llama justamente—y con una revalorización del vocablo muy lícita y oportuna—la escritora inglesa Vernon Lee llama al estado mental traído al mundo moderno por el bergsonismo y por otros misticismos de cabla romántica. Lo opuesto al obscurantismo es el amor a las luces. Pues bien, este amor, y por manera luigne, lo tuvo Menéndez Pelayo. El día un gran sentido a la totalidad de su obra, por encima de una absorción cualquiera de escuela, tendencia o parcialidad. En esto no cabe duda: estamos recordando a un magno trabajador por la ilustración a un guerrero de la luz. Y no es posible, señores, saber lo que esto significa sino refiriéndonos concretamente a España, recordando la tragedia de España. De la tragedia intelectual de España creo haber sentido recientemente la posición con exactitud. Permiúdme una referencia personal. El viaje recienteísimo, cuyo polvo, mal sacudido, traigo todavía, y de ello me excuso, a esta conferencia, he tenido ocasión de respirar, en las inmediaciones de Lisboa, el aire elegante de la quinta que fué la del Marqués de Pombal. La vispera (en Évora, había visitado la Universidad de los Jesuitas en que se formara el mismo Marqués, la Universidad radiante de blancura y de alegría de azulejos. Y, juntando en un solo amor las dos superiores formas de la distinción de un pasado, no podía menos de pensar para mí: ¡Qué lástima! ¡Qué lástima que ciertas fatalidades históricas—probablemente inevitables, lo reconozco—pusieran frente a frente, en el Setecientos, y opusieran en lucha de vida o muerte, a estas dos formas de distinción intelectual y social, a las dos únicas fuerzas de organización coherente con que podía contar esta Península nuestra, esta tierra nuestra, siempre amenazada de Prehistoria y

Barbarie, confin con el África, marca de Europa, precaria en la cultura como inestable en la unidad! ¡Qué lástima que no hubiese podido establecerse una forma cualquiera de colaboración, aunque fuese tomando aspecto de turno pacífico, entre estas dos valores en pugna, que eran los únicos con que contábamos que se fundasen en lo universal, que tuviesen un centro no localista, el valor que continuaba una tradición y el que traía una modernidad, el que hincaba en Roma y el que imitaba a Versailles, el valor que todavía nos enseñaba a hablar en latín y el que ya empezaba a enseñarnos a hablar en francés!... Porque lo demás, no era nada: por que nada: padre, anarquismo, casticismo, localismo pintoresco, reliquia a todo símbolo imperial, perpetuo motivo de las capas y de los sombreros, pulgas y piojos saltados de la pelliza de Viriato... Pero el destino quiso que, por el momento, entre aquellas dos fuerzas no hubiese posibilidad de coexistencia. Entrechocaron. Mutuamente se destruyeron. Primero cayó la fuerza de la tradición; la de la ilustración cayó en seguida. La Guerra de la Independencia encontró a España ya desunida, y la triunfante anarquía se ha perpetuado. De ella, dolorosamente, empezamos apenas a salir. Y nos parece ver claro que la convulsión para salir está en esplotarnos densadamente en la obra que el siglo XVIII no pudo hacer y que vuelve a reunir ilustración y tradición, Francia y Roma, lo que significaba el Marqués de Pombal y el decreto que la Universidad de Évora guarda en su pecho claro.

Para esta obra, algunos espíritus nada más pueden servirnos de guía. Entre ellos, el de Menéndez Pelayo en primer término. Y aquí está, sin duda, la razón máxima de su vitalidad trágica, de esta actualidad en que la sentimos crecer. Para una disciplina de luz, prólogo de una política de luz, nada mejor. Los hombres jóvenes que euyan hoy a intervención en nuestra escena social encontrarán probablemente que ningún pensamiento filosófico vale tanto como éste la pena de ser vivido.

EUGENIO D'ORS.

(Fragmento de su "Filosofía de Menéndez Pelayo".)

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

PUBLICACIÓN QUINCENAL

TODA LA CORRESPONDENCIA DEBE DIRIGIRSE
A LA ADMINISTRACIÓN:
CALLE DEL RELOJ, 2 y 4, PRAL. DCHA.

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:
ESPAÑA { Trimestre. 3,00 pts.
Semestre. 5,50 »
Año.... 10,00 »
EXTRANJERO { Semestre. 8 pts
Año.... 15 »
NÚMERO SUELTO: 50 CÉNTIMOS

EDITORIAL

El mito del arte nuevo.

El mito del arte nuevo en la música—como en la literatura y en otras artes—llega a su fin; se desvanece, se extingue. He aquí lo que acaba de decir el Presidente de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, Edward J. Dent en el reciente Congreso celebrado en Lieja.

«A juzgar por ciertos indicios—dice Dent—se observa que en varios países los músicos se cansan de hacer nuevas experiencias. Hemos tenido demasiada música, que no era más que «divertida» o «audaz». Hoy experimentamos la necesidad de una música que tenga valor intrínseco independientemente de su novedad. Comenzamos a darnos cuenta de que gran parte de la música nueva es demasiado producción de «amateurs», desde el punto de vista técnico, para que pueda haber conseguido exactamente la expresión de las emociones reales que fueron su razón de existencia. O bien, que no se trata, en otros casos, más que de una exhibición técnica, sin ninguna emoción como base.»

«Parece ser que cada época ha tenido su forma propia, y es fácil encontrar entre los monumentos del pasado cuáles son los que han alcanzado la verdadera grandeza. Nuestro siglo no ha encontrado todavía los principios esenciales de su estilo.»

Y Ortega y Gasset, refiriéndose a las falsificaciones y defraudaciones de «nuestro tiempo», tanto en ésta como en otras manifestaciones de la inteligencia, ha escrito recientemente—batiéndose en retirada, ya que con otros escritos ha contribuido a exaltar ciertas formas de arte sin defensa posible—lo que sigue:

«De éstas—se refiere a las defrau-

daciones—la más frecuente, la más vulgar y la más fácil, consiste en el extremismo. Al falsificador nato—una especie de hombre muy frecuente—que es incapaz de crear, no le queda otro medio para hacerse la ilu-

SUMARIO:

Editorial.—José Subirá: Desde Lieja: Música antigua y música moderna — Eduardo L. Chavarrí: Notas de viaje: La ejecución de una misa en Londres. Manuel Hernández: El eco del ejecutante.—Nuestra portada: El maestro Niccolai. Congreso Nacional de Música: Comité de Orense. Comité de Guipúzcoa. El gran triunfo de Guridi en Buenos Aires. Información musical España: Madrid. Cáceres. Vigo.—Extranjero: Crónicas de Bayreuth. Los festivales de Salzburgo.—Conciertos para los niños. Mundo musical.—Revista de Libros.—Revista de Revistas.—Última hora.

sión de que crea, de que es alguien, sino exagerar la idea o el modo nuevos, llevarlos al extremo. ¡Nada más cómodo! Colocado en una idea o modo que uno no ha inventado, sino que ha recibido, seguir todo derecho hasta el extremo. Esto es lo contrario de la creación: es la definición de la inercia. Los exageradores son los inertes de su época. ¡Allá van en la dirección en que un buen día fueron empujados!»

«El hombre creador, es decir, el que vive con autenticidad, conoce los límites de su original verdad, y por lo mismo está sobre aviso, pronto a abandonarla en el punto donde empieza a convertirse en falsedad.»

Concertarse a ser menos de imitación de formas y modos pasajeros que llegan aquí con veinte o treinta años de retraso—lo hemos dicho muchas veces—, no conduce, a la postre, más que al ridículo.

Obras y personalidades; lo demás, perder el tiempo.

DESDE LIEJA

Música antigua y música moderna

En trabazón armónica digna de sumo encomio, se están celebrando aquí simultáneamente, el primer Congreso Internacional de Musicología organizado por la Sociedad de igual nombre y el Octavo Festival de Música contemporánea. Aquél, recogido y en la intimidad; éste, ruidoso y brillante. Aquél, lleno de interés objetivo; éste, repleto de interés subjetivo. Si dicho Congreso hace pensar en un concilio de oficiantes entregados con vehemencias contenidas a las prácticas de un culto científico, el referido Festival

presenta cierto aire de espectáculo de feria. «Feria de vanidades», como dijo con frase feliz un concurrente perspicaz. «Feria de vanidades y de envidias», como añadió otro de los presentes al escuchar ese comentario tan incisivo como fiel.

Expliquémonos. Los musicólogos son hombres atentos al arte del pasado, que consideran la historia como algo donde no cabe el libre juego de la fantasía caprichosa; pero también muchos, si no todos, se ocupan—como se ocupaba nuestro Pedrell—por

Conferencia de Gustavo Pittaluga en la Residencia

Música moderna y jóvenes músicos españoles.

En la Residencia de Estudiantes, invitado por la E. U. E., dió una conferencia días pasados, ante un público numerosísimo, constituido en su mayoría por señoritas, Gustavo Pittaluga. Conferencia-concierto, participó la charla de Pittaluga de ilustraciones musicales con obras de los ocho músicos jóvenes destacados últimamente. Pittaluga dió, ante todo, a sus palabras, un aire en extremo jovial, deslizando sus serias apreciaciones de la música moderna con muy poca gracia y delicada ironía. "La llamada música moderna—dijo—no se coloca frente a nadie; se coloca ante la música con el anhelo de respirar más anchamente, de abrir los pulmones a lo que, por el momento, cree que es la belleza. El músico de hoy se encuentra frente a su arte como jamás se encontró. Desde la música misma hasta el último detalle de realización instrumental, todo puede inventarlo; y para inventarlo tiene, como plataforma para servirse, toda la Historia de la Música. De ahí encontrarse como se encuentra hoy Europa, probablemente, en el momento más rico en diversidad de tendencias que jamás se dió; todas ellas, como todas las evoluciones, proceden del pasado, y, todas ellas, aun las más aparentemente dispares, coinciden en un punto común: 1930."

"No se crea, sin embargo, por eso, que el compositor actual hace caso omiso de cuanto significa disciplina. Por el contrario, jamás la técnica fué tan apreciada, ni tan bien conocida como hoy. Si se encuentra libre de trabas, en plena libertad para acometer su creación, se encuentra con la mayor responsabilidad: todo le sería permitido con tal de que el resultado sea bello; pero no la perdonaremos nada, si su música se limita a ser un conjunto de libertades sin contenido. Como no le perdonaríamos si fuera un conjunto de reglas sin contenido."

El compositor de hoy—el que verdaderamente tenga algo que decir, claro está—inventará todo y se creará su propia técnica. Pero una técnica al propio tiempo férrea y flexible. Una técnica en la que será tan inflexible consigo mismo como los viejos tratados pretendían serlo para con todo el orbe. Y tan libre al propio tiempo, que jamás cese de ser inventada. No se conformará nunca con una fórmula, aunque esta fórmula haya sido descubierta por él mismo, sino que en su próxima obra seguirá avanzando por su propio camino y anulará su técnica con nuevos hallazgos.

(Porque hay ya muchas fórmulas "modernas". Y nada tan pernicioso para lo auténticamente nuevo como esas fórmulas con las que hacen arte nuevo los falsarios.)

Ahora bien: ¿Cómo procede el innovador? ¿Por qué complicados procedimientos llega al descubrimiento de nuevas posibilidades? El artista no os lo podrá explicar: la invención de su técnica no será más que una consecuencia de la invención de su arte. Avanzará sin saber por qué, o lo podrá, si acaso, explicar a posteriori (y si él no se molesta en hacerlo, saldrá en seguida un erudito que publicará un voluminoso tomo descubriendo el secreto proceso.) Pero la verdad será que él ni siquiera ha pensado en descubrirlas. Se tropezará con ellas por instinto, por intuición.

Hay, en cambio, el caso del innovador consciente. Esto es, el que procede de un modo inteligente, intelectual. Este no es, casi nunca, el genio y, a menudo, ni siquiera el gran músico. Pero, en cambio, qué materiales aportará para ser luego aprovechados por el auténtico artista! Este innovador partirá de ese punto en que la acústica y la música coinci-

den. El uno buscará la escala de tonos enteros, otro tratará de llegar a dividir los sonidos perceptibles hasta las romas, aquí se fabricará los cuartos de tono, este otro hallará más razonable la división matemática en tercios, y, por fin, y de aquí ha salido, y saldrá aún, gran parte del concepto de la armonía contemporánea, serán los cantidos armónicos quienes den su ayuda a los nuevos descubrimientos aplicados. De ellos proceden todos los avances, desde la Edad de Piedra (que en la música vale tanto como antaño), desde que un señor (un señor cuyo nombre no he conseguido nunca aprender, pero que Manteneva, que está muy empollado en estas cosas sabe muy bien, ¿cómo se llama Juan José?) eso es, desde que el señor Charlino descubre todos los (1) armónicos (los músicos anteriores se habían contentado con tres o cuatro), hasta el tratado de Schönberg.

Que no signifique esto desdén por la técnica. Sin ella no hay lenguaje posible para el músico. Y sin renovar ésta constantemente, no lenguaje posible para el músico nuevo. Pero, si no olvidá jamás que lo importante en la música es la música misma, no su vehículo de expresión. La acústica y la música se encuentran en un punto. Tanto como procuran alejarse de ese punto, tanto como irán ganando la acústica y la música. Cuanto menos música, mejor acústica. Y cuanto menos física, mejor música. El compositor de hoy debe olvidar, tanto los viejos tratados como los nuevos, pero después de haberlos aprendido. La gran música no comienza a hacerse hasta haberse desprendido de las leyes a que la habían sometido los escolásticos y los canonistas. Sin embargo, un músico no podrá ser tal si ignora esas leyes y esos tratados; pero tampoco si después de aprendidos no los olvida. Decía Debussy (esto es una cita prestada), que cada vez que comenzaba una obra tenía la sensación de ignorarlo todo. La ciencia infusa metida en la cabeza no basta para hacer música. Es más, probablemente, incapacita para hacerla. Aparte de que el hombre que tiene tiempo, y, sobre todo, hígado para empollarse esa ciencia infusa, es porque, personalmente, no tiene nada que decir.

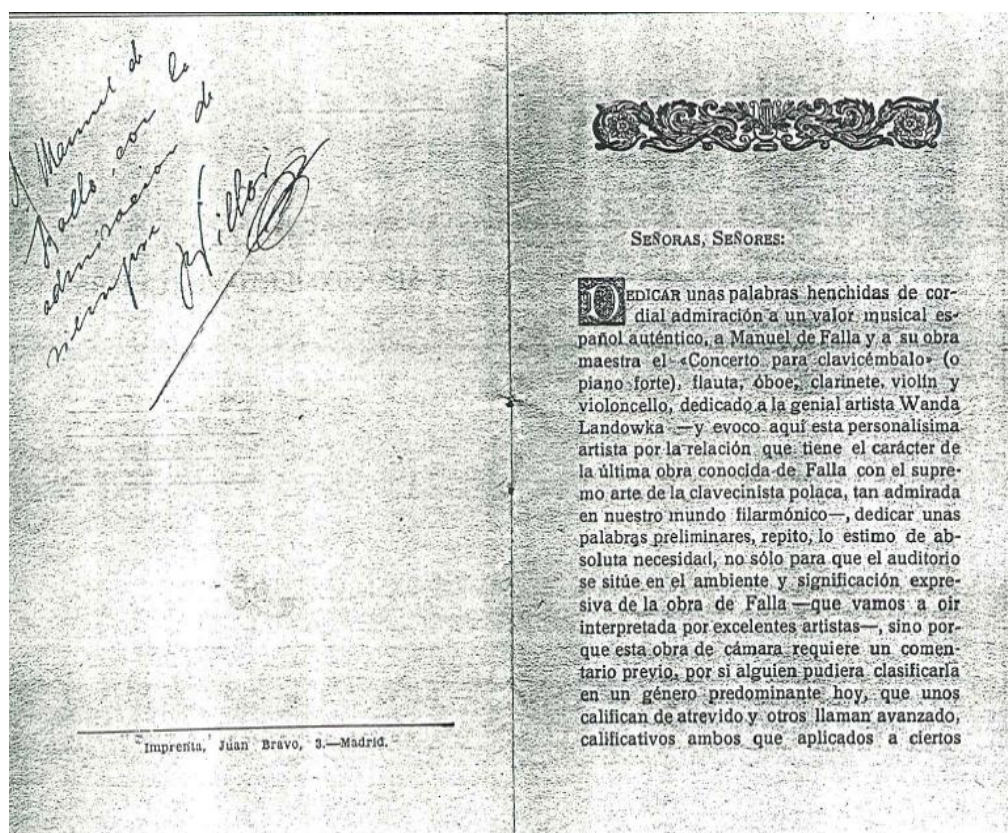
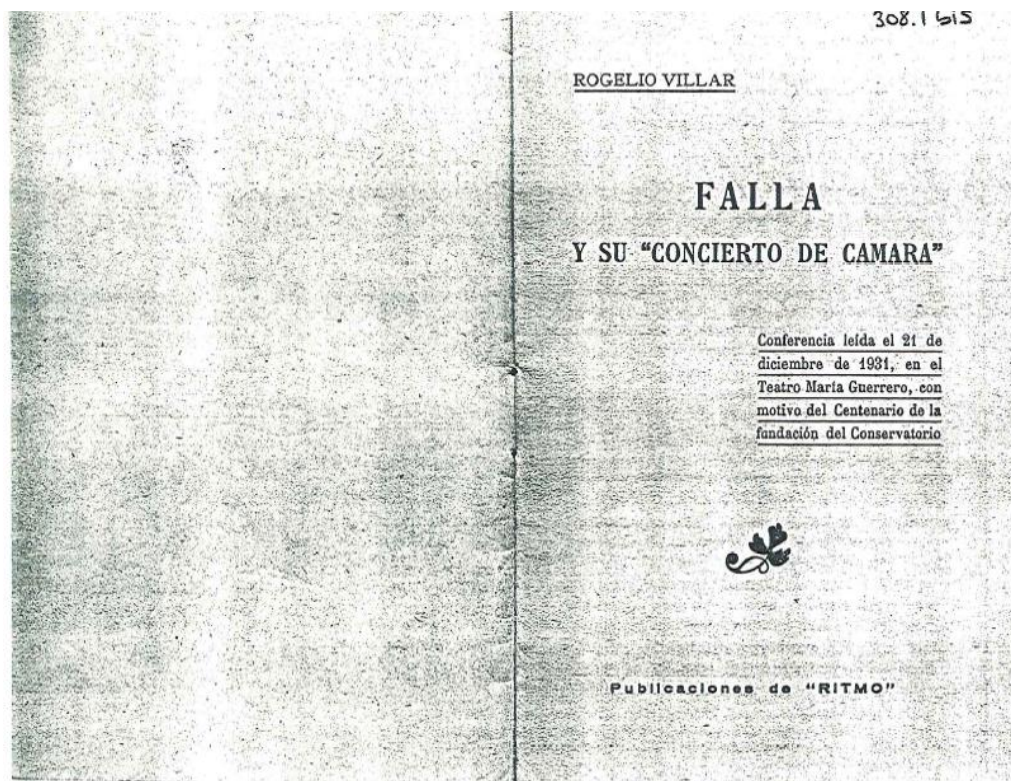
En cuanto a la auténtica renovación, a la auténtica juventud, no buscarla por ese camino. No está por ahí. Eso no es, si no su lenguaje, un lenguaje agrio, de chicos que se divierten. Su verdad, si es que la poseen, es más honda, más profunda, una verdad sin contaminación, llena de admiraciones y de fobias, en el pasado y en el presente: admiraciones y fobias instintivas, irrazonadas, intuitivas. Hacer música, este es el único propósito, y hacerla, sobre todo, antes que nada, por gusto, por recreo, por diversión, por deporte. Y para ello, utilizar los medios que se crean mejores, la estridencia o el alfiler: o los dos juntos, si es preciso.

Todos nosotros amamos la música, toda la música, sin más condiciones que una: que nos guste. Hacer profesión de fe estética es una decisión demasiado grave para mí; sólo se puede hacer procediendo por modo simpático. Las mujeres nos gustan todas, menos las feas; la música, toda es buena, si nos agrada. Por mi parte, yo descubro cada día una nueva: ayer fué la música admirable de Liszt, y mañana será música, avidez de música. Pero de música auténtica, sin otro valor que éste: musicalidad. Musicalidad pura, sin literatura, sin filosofía, sin golpes del destino, sin física, sin metafísica (cuando un músico se pone a hacer metafísica, echaos a temblar, le salen los truculentos argumentos de las sintonías de mi tocayo Gustav Manter). Yo no sé lo que

hay que hacer, pero si sé muchas cosas que no hay que hacer: no romanticismo, no cromatismo, no divagación, no (y esto es muy personal), no emplear jamás un acorde de séptima disminuida... ¿Qué es, pues, lo que se debe hacer? ¡Ah, eso cualquiera sabe!, claro que en esa misma ignorancia está el verdadero valor que es, en arte, la inconsciencia. No me preguntéis lo que creen que debe ser la música, porque, probablemente, ni os lo podré decir. Nosotros hacemos ésta que vais a oír dentro de un momento. Pero ¡vaya usted a saber quién está en posesión de la verdad!

Y ahora conviene aclarar dos cosas: primero, el término *música moderna*. Después, una advertencia sobre esta *música moderna*. *Música moderna*, vale tanto como no decir nada. *Moderno* fué, en su tiempo, Beethoven (y si oyérais, por ejemplo, sus últimos cuartetos, veríais lo *moderno* que sigue siendo hoy), y tan moderno fué, que, para las gentes del tipo de las que hoy le aman por encima de todas las cosas, Beethoven fué tan monstruo como hoy les parece a ellos Stravinsky. *Música moderna* es un tecnicismo tan vago, por lo menos, como antipática es la palabra vanguardista. Pero, en fin, como no es cosa de proponer, como haría Charles Widor, la reunión de un Congreso internacional, nos resignaremos al apelativo hasta que los *modernos* de dentro de medio siglo nos arrinconen—yo así lo espero, para bien de la evolución—con un nombre más concreto.

En cuanto a la *música moderna* misma, se ha producido un hecho sobre el que creo no sería inútil insistir. Hace unos años, por razones políticas, para conseguir el triunfo público de las nuevas tendencias, era preciso emplear argumentos a raja tabla, era necesario, como medida higiénica, afirmar que toda la música anterior a 1900 era un estúpido como argumento contundente para imponer un arte que era rechazado por los auditorios como un insulto personal. A un pateo a Ravel se contestaba pateando a Schumann, por ejemplo. Al grito de ¡*Mueran los nuevos!*—que era algo parecido al ¡*Viva las coenas!*—se contestaba con el de ¡*Mueran los viejos!* ¡Hoy las cosas han cambiado mucho y, por reacción, se ha formado un tipo de espectador entusiasta de todo lo que, de antaño, se le da como *moderno*. A este espectador, receptor admirable de las nuevas tendencias, conviene hoy, sin embargo, darle el ¡alerta!, y hacerle ver que, por encima de todo, la música moderna, como todas las músicas, puede ser buena y mala. Cuando la música se aleja más del *realismo*, por decirlo así, tanto más difícil se hace para el auditor la formulación de un juicio sobre ella. El hecho de traer el espíritu vital de la renovación, de un nuevo nire respirado a pulmón lleno, merece, sólo por eso, el entusiasmo. Pero ¡desconfiad de las imitaciones! El arte de hoy, por su mismo alejamiento del *realismo*, a la sombra de la falta de término de comparación, es más fácil de imitar que el del pasado. En pintura, esto es más claro: un cardenal neoclásico tenía necesariamente que ser cardenal, y para saber si verdaderamente estaba bien imitado, no había sino compararlo con otro cardenal de verdad. Pero hoy, un cardenal puede ser la sota de bastos. Y lo difícil será para el espectador profano descubrir si el cuadro es bueno o no. Descubrir si realmente aquella sota de bastos merece ser un cardenal o podría ser muy bien el chico del esquilar. Alerta, pues. Nada puede hacer tanto daño al auténtico arte nuevo, como el contrahando de arte nuevo. ¡Desconfiad de las imitaciones!"



— 4 —

autores y a determinadas obras, no son en realidad otra cosa que intentos sonoros de escaso valor, tanto por la pobreza de su vocabulario áspero e incisivo —por lo general de una puerilidad infantil— como por la vacuidad de su ideología.

Pero antes de continuar, voy a hacer una breve digresión, pues la clasificación de una obra de la orientación y tendencia del Concierto de Falla, representativa de cauces nuevos —y que será muy discutida—, así lo exige.

Existen dos épocas en la historia del arte perfectamente definidas; épocas de coordinación y épocas de creación: son las unas lentas y pacíficas; en ellas se elaboran, se construyen los sistemas, ordenando lo que engendra el éxtasis de la creación: épocas evolutivas; las épocas de creación —desordenadas y violentas, como las revoluciones políticas— surgen de una intensa y súbita expansión de la vida interior, de una explosión física, de estas tragedias espirituales en las que el antiguo equilibrio del alma se rompe y forma, con elementos nuevos, el equilibrio futuro. A las épocas de intensa creación, suceden los periodos de calma, en los que se coordinan y se preparan los nuevos alumbramientos contenidos por la inercia de la tradición que refrena los esfuerzos del creador. ¿Vivimos actualmente una época de

— 5 —

coordinación o de creación?, se ocurre preguntar en vista de la transformación que está operándose en el Arte en general y particularmente en el arte de los sonidos. La historia será la encargada de contestar a la precedente interrogación.

Falla —he dicho en otra ocasión— está considerado actualmente, con Ravel y Strawinsky, como una de las figuras más interesantes de la música contemporánea. ¿Cuál es, aparte de su temperamento esencialmente musical, su sentido melódico moderno y su gran talento, lo más característico de su producción hasta el momento presente que culmina en el «Concierto para clavicémbalo», flauta, óboe, clarinete, violín y violoncello?

La condensación de materiales elegidos entre los más puros; una superación de los medios técnicos expresivos; su quinta esencia; cierto perfume singular específicamente español —*el estilizador del elemento popular* se le llama— son las cualidades técnicas y estéticas que sobresalen en sus obras; obras de selección, trabajadas con manos de orfebre, con afinidades, en muchos aspectos, de Albéniz, Debussy, Ravel, Strawinsky y Moussorgsky, realizadas con absoluto sentido de la propor-

— 6 —

ción, cualidad que en Falla constituye uno de sus más afortunados aciertos; la ausencia absoluta de cosas inútiles, que tanto afean el trabajo temático y episódico de la obra de arte —sus obras carecen de rellenos—; el modo de concebir la orquesta, una pequeña orquesta casi clásica, por la acertada elección de los timbres, que le da un color característicamente moderno, cuya sonoridad, rica, variada, nueva, produce indefinible encanto y en la que cada instrumento representa un valor expresivamente individual; el modo de utilizar el tema popular, no en su forma natural o literal, sino en lo que constituye su esencia, su perfume, que Falla plasma en formas originales, vitalizando los elementos propios con elementos extraños en injertos artísticos de sorprendentes resultados, como delata el estilo de sus obras mejor logradas.

Podríamos resumir en tres rasgos característicos, de acuerdo con los críticos que han estudiado la personalidad de Falla, la formación y evolución de su personalidad: asimilación del elemento popular folk-lórico español, siguiendo el ejemplo de sus predecesores Pedrell, Albéniz y Granados; captación de los medios técnicos y refinamiento en la armonía, orquestación y estilismo, reflejos de los impresionistas franceses, y adaptación del elemento rítmico,

— 7 —

con tendencia al teatro mímico según el modelo ruso. Sobre las indicadas influencias, Falla no ha cesado de superarse en cada obra que brota de su pluma; tal es el deseo vehemente de su talento y de su sensibilidad nunca satisfechos. Cada nueva obra de Falla representa —hay que repetirlo— un evidente progreso sobre las anteriores, por la perfección de los elementos sonoros que maneja con singular maestría. Su técnica moderna impecable, su innato buen gusto que le salva, por lo general, de las deformaciones y extravagancias sistemáticas e inexpressivas de cierto sector de la música actual, pues lo que sólo es *cáscara sin fruto* en otros compositores del día, es en Falla, por lo menos, flor, merced a la cantera de la música popular ibérica, de la cual ha extraído el jugo, por así decirlo: ritmos, cadencias, fórmulas modales, formas melódicas; la esencia del canto popular elaborado con un sello personalísimo, inconfundible, principalmente por el estilo, dentro de la producción musical contemporánea; influido —como he indicado, y no en son de reproche— por Albéniz, Debussy, Moussorgsky, Ravel y Strawinsky.

Albéniz en la música de piano, y Falla en los géneros sinfónico y de cámara contemporánea, son excepcionales, ya que han logrado, con su gran talento, elevar la categoría de la

— 8 —

música española, envolviéndola en un ambiente de prestigio de que carecía, en el plano de lo bien hecho, de lo sólidamente realizado, en que la calidad y el tono lo son todo.

El «Concerto para clavicémbalo» fué estrenado por Falla en Barcelona en 1926, en cuya audición la parte de clave la interpretó Wanda Landowka.

Después la Orquesta Bética de Sevilla, dirigida por Ernesto Halfter, con Falla ante el clave, dió una audición de la obra que vamos a tener el placer de oír aquí hoy con motivo de las fiestas artísticas organizadas por el Conservatorio —de donde fué Falla alumno distinguidísimo— con ocasión del Centenario de su fundación. Más tarde Falla dió a conocer su «Concierto de cámara» en París sin director. La primera audición en Madrid tuvo lugar en el Palacio de la Música, con motivo del homenaje dedicado a Falla por la Orquesta Lassalle. Una segunda audición se celebró posteriormente en el Estudio de Unión Radio.

¿Qué propósito artístico guía a Falla al concebir su Concierto de Cámara? ¿Desea únicamente producir delicadas resonancias, timbres nuevos, evocaciones o sugerencias de músicas de otros tiempos, por la condensación de ele-

— 9 —

mentos técnicos, mejor diríamos sintetización, con su arte, un arte elaborado, tamizado, con las más puras esencias nacionales, arte el suyo constantemente renovado, cuyas cualidades más acusadas son: equilibrio, fuerza, claridad y solidez en la construcción? Nosotros vemos en esta obra algo más que ritmo y timbre, sonoridad y movimiento, una dinámica rítmica característica de los contrapuntistas del renacimiento, de la música anterior a Bach —por la que Falla siente entusiastas fervores—, con sus formas melódicas y modales que con insistente fruición resucitan los compositores del día, con sus combinaciones sonoras y sucesiones armónicas *libres*, sin ninguna relación de enlace. Claro que si aceptamos el criterio de los que creen que a una breve combinación instrumental, sucesión armónica, diseño rítmico, con insistencia repetidos, puede considerárselos tan idea como a una sucesión melódica o frase musical con perfil definido y sentido cadencial, no negamos la posibilidad de que con talento, habilidad y audacia se produzcan obras de arte, doblemente si están caldeadas por la llama del genio, como en el caso de Falla.

Pero en unos tiempos de ambigüedad armónica, de imprecisión tonal, acostumbrados a la sintaxis musical, a la lógica cadencial en el desarrollo de las ideas, al modo de los grandes

— 10 —

modelos clásicos, por entender —y sentir— que *la cadencia es la piedra de toque* de la perfección, de la maestría en el *saber hacer*, tiene que desorientarnos una música en la que no se observan las leyes cadenciales, que podrá en algunos casos ser *bella* —de una belleza extravagante— por sus cualidades expresivas, particularmente por su sello rítmico arrollador, por su dinamismo, pero no podríamos asegurar que sea *buena*, no obstante la belleza intrínseca y poder de sugestión, de color y de timbre que hay que reconocer y admirar en la armonía moderna. Precisamente cierto matiz de *diletantismo*, que puede apreciarse en no pequeña parte de la música contemporánea, es indudablemente debido a la forma *individualista* de su concepción, que no se somete a cánones técnicos de ninguna especie, fiándolo todo a la intuición, por considerar el dogma tonal en franca derrota, disculpable, en cierto modo, por lo que tiene de antidoto contra la chabacanería.

Pero dejándonos de digresiones: ¿cuál es la intención expresiva del Concierto de Falla? —porque como toda obra de arte tiene su intención expresiva y el «Concierto para clavicémbalo» es una obra del más fino arte—. Su fin es indiscutiblemente la emoción y para lograrlo el gran artista emplea los procedimientos más adecuados al objeto artístico de lo que se pro-

— 11 —

pone expresar, al carácter y al estilo que desea imprimir a su obra. De ahí esa intrincada movilidad que perdura en un mismo movimiento, tan característica de la música de los pueblos primitivos, testimonio de una particular fascinación, embriaguez mística, comunión religiosa, sentido mágico peculiar de los pueblos en su infancia. El mismo movimiento, a fuerza de repeticiones y desnudo de contrastes, suscita un intenso dinamismo, determinando una especie de ensueño. Los acordes surgen espontáneos, sin lógica en los enlaces; las combinaciones o grupos rítmicos, binarios y ternarios, oídos simultáneamente; la energía de los acentos, que produciendo una movilidad afectiva conmueve, tanto por su complejidad rítmica, como por su avasalladora fuerza motriz. Hasta la disonancia, artística y hábilmente atenuada por la velocidad del movimiento y la diversidad de timbres, contribuye al efecto anhelado por su autor, suavizando cierta aparente acritud.

Lo que los modernos califican de ritmos obsecionantes —pequeños grupos rítmicos insistentemente repetidos—, propios de la música primitiva, de su espíritu, no exento de emoción por la relación que tienen con el arte antiguo, religioso y popular; el abandono de la forma tradicional del desarrollo temático para llegar a la *expresión por el ritmo* —expresión inte-

— 12 —

rior— mediante un deseo de excitación que culmina en el gesto rítmico, dan por resultado que, dentro al parecer de un relativo desorden, hay una evidente simetría musical pujante en la que las formas vivas, expresivas, unidas a un movimiento emocional de considerable impulsividad motriz, arrebatan por la solidez técnica de su realización.

El sello dinámico y rítmico, de origen coreográfico, personalísimo, por la fusión de elementos dinámicos emocionales y motores, es factor importantísimo del estilo de Falla, rico en finos matices en su «Concierto de Cámara». Pero aún hay más en la interesantísima obra de Falla, muchas cosas más que no se aprecian en una lectura superficial ni en una sola audición. Aparte del ambiente clavecinista —no sólo escaletiano, sino vihuelístico y lúctico español—, saturado de un acento específicamente nacional, impregnado de elementos gregorianos, encontramos en la obra cumbre de Falla frecuentes oposiciones rápidas de acordes alterados, profusión de ritmos irregulares, combinaciones de acordes antagónicos dentro de una *tonalidad libre* (pluritonismo), en germen ya en Chopin, Wagner, Franck y Debussy; acordes multirresonantes con un color afectivo e independientes, modulaciones bruscamente producidas, una técnica cadencial sub-

— 13 —

tilmente desdibujada, resuelta en complejas y de simétricas fórmulas desenvueltas en una rara atmósfera sonora, en apariencia incoherente, pero sujeta por la impetuosa fuerza del ritmo; la dureza del intervalo de *segunda* de Mousorgsky, atenuada por el timbre de los instrumentos, por su significación expresiva, individual, todo realizado, expresado —dentro de la forma del concierto italiano— con una gráfica clarísima entretrejida con imitaciones rítmicas y melódicas de sorprendente efecto.

Un análisis temático estrictamente detallado sería en este momento monótono e inoportuno; no así consignar —según una amplia y certera visión general de un preclaro comentarista de la obra de Falla— que el tejido polifónico de esta obra es de una complejidad especial que proviene de su meticulosidad rítmica y armónica; que los instrumentos de *viento* y *arco* están tratados con particular independencia; que su tratamiento instrumental desde el punto de vista del timbre y volumen del clave, y la escritura del instrumento de teclado se aproxima y está concebida más como escritura y estilo de clave —que es donde debiera ejecutarse por su carácter y para la más exacta fusión con los instrumentos que intervienen en esta obra— que de piano; que fruto de la evolución de otras obras de Falla, en ésta la depuración se

— 14 —

intensifica hasta el último grado de perfección, prescindiendo de todo cuanto pueda considerarse como accesorio y circunstancial para no conservar más que lo indispensable, lo estricto, de un modo que casi pudiera considerarse esquemático a fuerza de eliminación para dar por resultado una admirable precisión en el lenguaje sonoro; que en el «Concierto de clavicémbalo» se ve realizada la aspiración de Falla a lo perfecto, por lo parcamente que están tratados los instrumentos, dando la impresión auditiva de instrumentos primitivos de áspera rudeza; lo frecuentemente que los instrumentos marchan en octavas manteniendo su separación, la peculiaridad del timbre, entrando en imitación canónica; que el claroscuro tonal producido por la cadencia rota o interrumpida es fuente de bellos efectos, así como la cadencia con que termina el primer tiempo, tan típico de la música popular andaluza, por la modulación al tono mayor sobre la tercera menor descendente; que el «Allegro» y el «Vivace» están saturados de un escaletismo claramente acusado, dando la impresión de viejas músicas sagradas y profanas vocales e instrumentales; que el «Lento» se desenvuelve en un ambiente de elevada emoción religiosa; que la disposición instrumental del número uno del «Lento» es típica desde el compás que

— 15 —

le precede, así como la entrada de los instrumentos, tan característica de la polifonía de esta obra; que el canon del oboe y clarinete en el número nueve del mismo tiempo es otro ejemplo, como la no menos característica entrada en el número tres del «Allegro» y comienzo del «Vivace», donde aparece una muestra de la aparente polifonía, estrictamente diafonía en su marcha horizontal.

Y nada más: «Triunfen o no, los esfuerzos hechos para la renovación de los géneros —ha escrito Adolfo Salazar—, tienen un valor único y singular a lo largo de la historia. Para los espíritus selectos de todas las épocas, esas tentativas de los espíritus selectos de cada época son como islas afortunadas, dispersas entre el caudal de los gustos plurales. A veces uno de esos islotes privilegiados por el genio es anuncio de nuevos continentes. Otras, quedan solos perdidos, entre el remolino de la corriente. Para quienes gustan de navegar a la deriva, no son sino escollos peligrosos. Para los que detestan el caminar arrastrados por los demás, esas islillas son puntos de salvación».

Y ahora enmudezca la palabra para que se manifieste el sonido estilizado, captado por el artista genial en ritmos e imágenes sonoras de

— 16 —

conmovedor encanto, de sana alegría, de fuerte y exuberante fragancia, adoptando una disposición espiritual de atenta reconcentración —puesto que así lo exige la difícil comprensión de esta obra— que nos permita disfrutar deliciosos momentos de clara, pura y limpia belleza emanada de la obra de un compositor español ilustre, que de los planos local y nacional se ha elevado al plano universal, haciendo su nombre célebre en el mundo.—**Ha DICHO.**

Interpretaron el Concierto de Cámara de Falla los insignes artistas: Francés, Casaux, Torregrossa, Menéndez, Iglesias y Quevedo.

ALGUNOS ESCRITOS DEL AUTOR

La Música en las escuelas. (Agotado.)
La trilogía wagneriana: El Anillo del Nibelungo.
(Agotado.)
Cuestiones de técnica y estética musical.
Ensayos de crítica musical.
La Música y los músicos españoles contemporáneos.
(Conferencia.)
Músicos españoles: Compositores, directores.
El sentimiento nacional en la música española. (Conferencia.)
De música: Cuestiones palpitantes.
Teóricos y músicos.
Programa de la asignatura de música de cámara del Conservatorio de Madrid.
Orientaciones musicales: Crítica y estética.
La armonía en la música contemporánea.
Músicos españoles: Compositores, concertistas, críticos.

EN PREPARACION

Figuras contemporáneas.
Agrupaciones musicales españolas.
La música de cámara en España.
Ensayos de crítica musical. (Segunda serie.)
El arte de la interpretación.
Compositores olvidados: Giró, Espí, Doyague, Gorriti, Ledesma, Ubeda, Olmeda, Giner, García.